THE ART EXHIBITION CATALOGUES OF THE HAUS DER KUNST MUNICH

Published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
21 Bateman Street
Cambridge CB2 1NB
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck, NJ 07666
USA

Date of publication and production of master: 1976

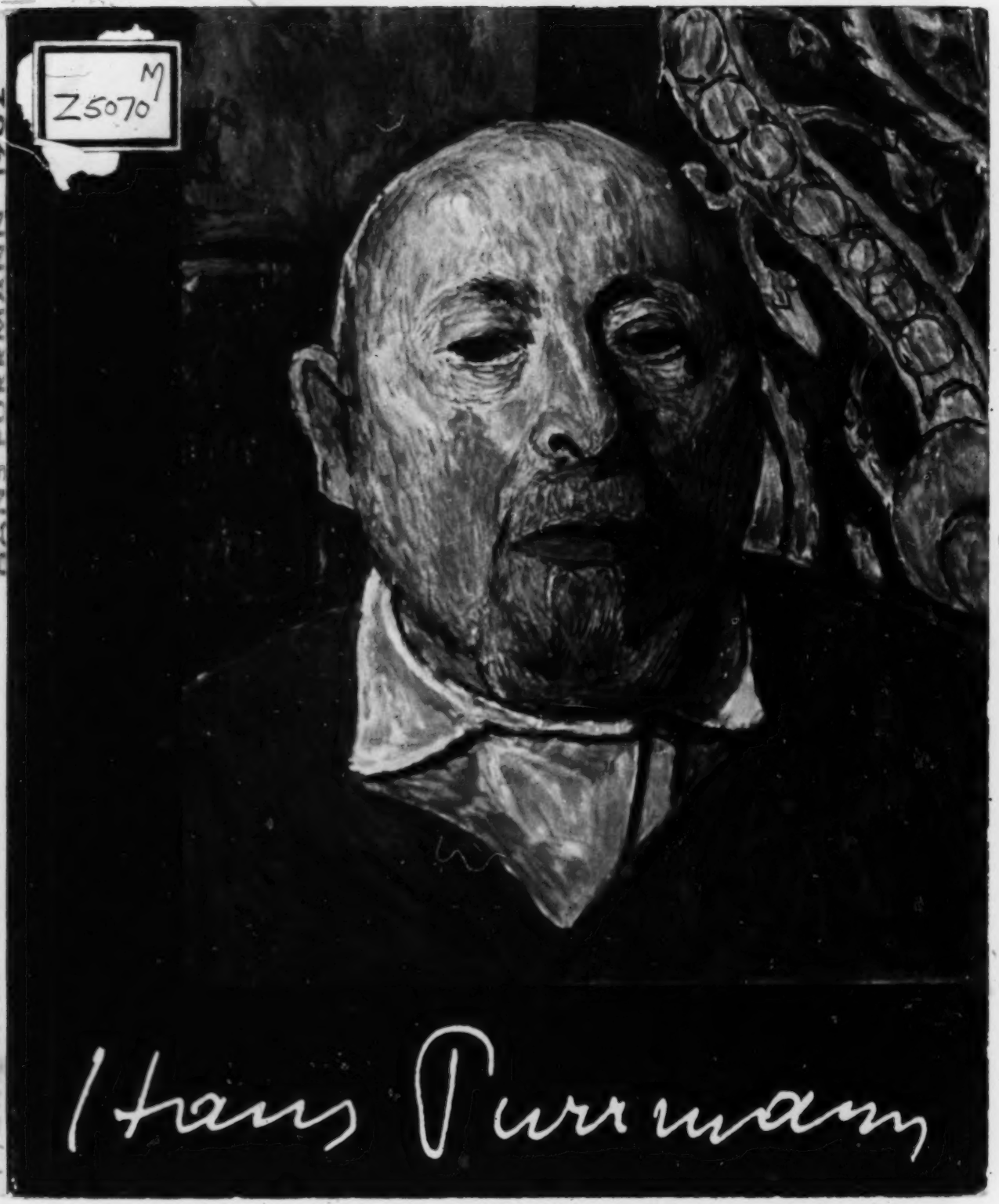
Series: The purpose of this series is to make available those catalogues that have lasting interest through their text or illustrations. Catalogues and cumulations of titles in the series are available from the publishers.

Serial numbers: Each title is identified by an eight-figure serial number placed in the top right hand corner of the microfiche title strip. The first two figures indicate the number of the list in which the title first appears. The first three-figure group signifies the gallery or museum; the second three-figure group the accession number for that title.

Copyright microfiche edition: Haus der Kunst, Munich and Chadwyck-Healey Ltd.

Technical data:

Producing laboratory: Micromedia Ltd, Kidlington, Oxford, England.


Z5070 M
HANS PURRMANN 1962
Hans Purrmann

Farbtafel I. **Haus im Grünen** Montagnola 1952 Kat. Nr. 76

# HANS PURRMANN

HAUS DER KUNST MÜNCHEN

23. MÄRZ BIS 20. MAI 1962

25070M

Die Ausstellung wird veranstaltet von:

**AUSSTELLUNGSLEITUNG MÜNCHEN E. V. HAUS DER KUNST**

Präsident: Prof. Adolf Hartmann
Eduard Aigner, Wolf Bloem, Prof. Georg Brenninger, Leo Cremer, Prof. Günther Grassmann, Max Lacher, Franz Mikorey, C. O. Müller, Remigius Netzer, Reinhold Pallas, Prof. Carl Rössing

Direktor P. A. Ade

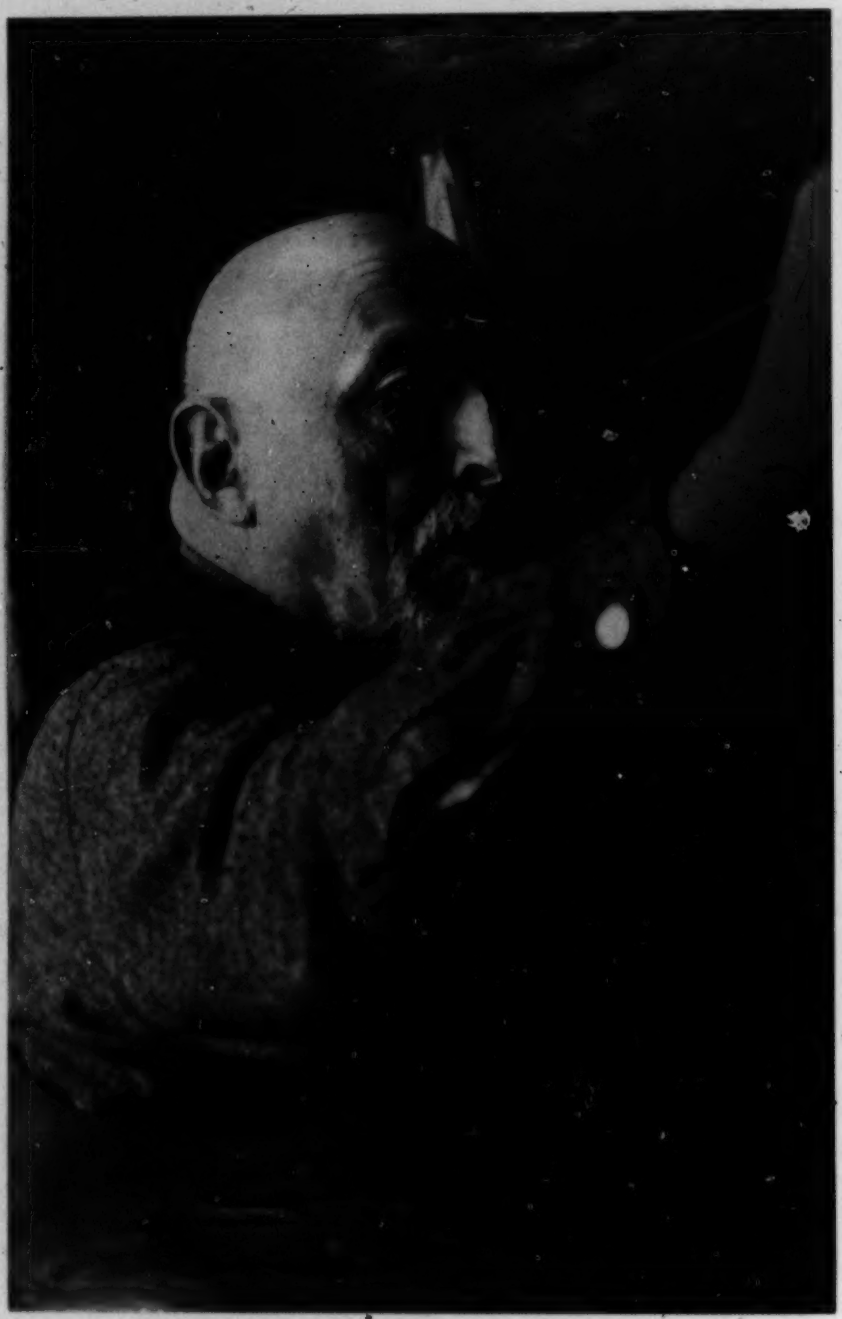
**KATALOG**

Redaktion Prof. Ernst Schumacher, Berlin
Druck Universitätsbuchdruckerei Dr. C. Wolf & Sohn, München
Klischees Süddeutsche Grafische Kunstanstalt, München
Anzeigen Anzeigenverwaltung Carl Gabler, München
Verantwortlich: Gunter Elster

62.235

Die Ausstellungsleitung München e. V. dankt ganz besonders Herrn Professor Hans Purrmann, mit dessen freundlicher Genehmigung die Ausstellung zustande kam, sowie Herrn Professor Ernst Schumacher, Herrn Dr. Robert Purrmann und Fräulein Heidi Vollmoeller, die maßgeblich an der Verwirklichung der Ausstellung beteiligt waren.

Ferner ist die Ausstellungsleitung den Direktoren öffentlicher Sammlungen und privaten Leihgebern für die liebenswürdige Unterstützung zu großem Dank verpflichtet.



Hans Purrmann
bei der Arbeit

(Aufnahme: Kurt Blum, Bern)

**Der Maler Hans Purrmann**

von Erhard Göpel

Seit zwei Jahren geht Purrmann in Montagnola, wo er seit fast zwanzig Jahren lebt, nicht mehr jeden Morgen zu Fuß von der Casa Camuzzi, die seine weitläufige Wohnung birgt, die er eine »Nachtschönheit« nennt, hinunter zu dem Atelier am Berghang, dessen eigentümlich gespannte Atmosphäre vielen Besuchern noch in Erinnerung ist. Sein Sohn baute 1960 neben dem Schlößchen ein neues, helles Atelier, in das sich Purrmann, nach einer gesundheitlichen Krise im Jahre 1959, fahren läßt. Hier arbeitet der 82jährige oft am Vor- und Nachmittag.

Bilder seiner Hand, frische, das Auge anregende Skizzen, hängen an den Wänden. Ein heller Akt aus Paris, 1910 entstanden, wirkt wie gestern gemalt, daneben sieht man Landschaften aus Rom, aus Porto d'Ischia, Erinnerungen an die schönsten Jahre. Gotische Plastiken, Teppichfragmente, seidenglänzende Stoffe, ein schwerer italienischer Tisch, ein schmaler florentinischer Schrank, dessen Proportionen im »Goldenen Schnitt« ausgewogen sind, geben dem Raum Cachet.

Purrmann stört es nicht, wenn man ihm beim Malen zusieht. Die Konzentration vollzieht sich auf andere Weise als durch äußere Abgeschlossenheit. Er genießt es geradezu, wenn seine Bilder Diskussionen hervorrufen. Das Bildnis einer Tänzerin wird hervorgeholt, die im Sommer nach Montagnola gekommen war und Akt gestanden hatte. Es hält sich in der Schwebe zwischen Porträt und Modellstudie. Sie hatte sich in den schmalen Sessel zwängen müssen, der im Atelier auf einem Podest steht. Er ist weiß gestrichen, von den Ornamenten ist das Gold fast abgeblättert, die Farbe der Armlehne ist hier und da im Gebrauch bis auf das braune Holz durchgerieben. Purrmann liebt das Möbel und seine Patina.

Jetzt ist der Sessel leer und Purrmann hat das Bild in den letzten Tagen zu Ende gemalt, ohne Modell. Es ist ihm schwer gefallen, da er ein Leben lang unmittelbar nach der Natur gearbeitet hat. Die Sprache kommt auf die Signatur. Sie setzt mit dem gerundeten P auf dem Weißgold des Sessels purpurrot an und taucht dann, man sieht sie kaum mehr, in dem Karmin des Hintergrundes unter. Purrmann, der wie meist bei Gesprächen über seine Bilder, die Bemerkung über die Unlesbarkeit der zweiten Silbe seiner Signatur herausgefordert hat, nimmt den Einwand auf und verwandelt das logische Argument in eine koloristische Anregung.

Von seinem Adlatus, einem jungen Münchner Maler, läßt er sich die schon aufgesetzte Palette geben. Die Staffelei, auf der das Bild steht, wird an den Rollstuhl herangeschoben und die entscheidende Stelle genau in Handhöhe gebracht. Während Purrmann noch davon spricht,

wie ihm oft eine Signatur dazu gedient habe, mit einem farbigen Akzent eine tote Ecke zu beleben, beginnt er schon behende zu arbeiten. Die feine, fast zierliche Hand, die nichts von ihrer Beweglichkeit eingebüßt hat, faßt einen spitzen Pinsel, taucht in das auf der braunen Palette wie ein Licht schwebende Zinkweiß, übergeht die vertrackt barock geschwungene Lehne, setzt einen Hauch der fast schon vergangenen Vergoldung des Sessels mit einem gelben Strich wieder auf, nimmt dann in einen dritten Pinsel Rot und tilgt den Rest der Signatur. Der Pinsel mit dem Karmin-Rot wird für den unruhig zusehenden Besucher ein Lebewesen, das an den Rändern des von Rot zu Purpur hin entwickelten Grundes wie ein Eichhörnchen nagt und sich in den harmonisch ausgewogenen Fond hineinfrißt. Purrmann wirft einen Blick auf das ganze Bild, erschrickt und gebietet dem fast zum selbständigen Lebewesen gewordenen Pinsel Halt, setzt die Hand ab und verschnauft einen Augenblick. Er war im besten Zuge die farbige Harmonie des »Ensembles«, die Bildeinheit, zu zerstören. Dann faßt er sich wieder, überlegt und mischt ein entschiedenes Türkisgrün, mit dem er zu unserer Überraschung die Signatur über den goldweißen Sesselrand bis in den roten Fond schreibt, mit einer leichtfließenden lateinischen Kursive, die sich seit den ersten Signaturen auf den Münchner Bildern zu Anfang des Jahrhunderts kaum verändert hat.

Jahreszahlen hat Purrmann in all den Jahrzehnten fast nie hinzugefügt, vielleicht in Erinnerung an die Impressionisten, an Cézanne, besonders an Renoir, dessen Signum wie eine Porzellanmarke im Email der Farbfläche fast immer ohne Datierung steht. Auch jetzt, im Alter, wenn Purrmann ein frühes Bild noch einmal vornimmt, übergeht, verändert, die Komposition oft nur als Gerüst benutzt, setzt er, um den komplizierten Vorgang deutlich zu machen, keine Zahlen hin, zum Beispiel 1926/1961 bei einem Akt, den er in Rom begann und in Montagnola überarbeitete. Die Impressionisten waren die ersten, die eine Signatur ganz in die farbige Rechnung eines Bildes hineinnahmen, Monet vor allem, der kühn mit tiefem Rot seinen Namen in den blauen Schatten eines Getreidefeldes schrieb. Das Fehlen der Jahreszahl auf Purrmanns Bildern mag damit zusammenhängen, daß die Fixierung das zeitlos arkadische Lebensgefühl, das seine Bilder durchpulst, aufheben und die Vorstellung eines unbegrenzten Goldenen Zeitalters zerstören könnte. Als ein Sammler kürzlich nach der Entstehungszeit einiger Bilder fragte, antwortete Purrmann: »Wo ich nicht einmal weiß, wann meine Kinder geboren sind, wie soll ich da wissen, wann ich meine Bilder gemalt habe.«

Viel fehlte nicht und die kleine Änderung auf dem Bilde der Tänzerin hätte eine Übermalung des Hintergrundes notwendig gemacht und diese wiederum das Übergehen des ganzen Bildes nach sich gezogen. Sichtbar mit innerer Anstrengung, einem kleinen Seufzer löst sich Purrmann von dem Bilde und läßt es wegrücken. Dieses auf und ab bei der Entstehung oder Überarbeitung eines Bildes ist das eigentliche Drama seines jetzigen Künstlerlebens, seitdem ihn ein körperliches Leiden an Montagnola fesselt. Es bleibt ihm nur geringe Bewegungsfreiheit, eine Fahrt nach Lugano zu den Kunsthändlern, ein Ausflug zu einer schön gelegenen Locanda, wo man gut speist und von deren Terrasse der Blick über die Poebene geht.

Manchmal stellt sich Hans Purrmann beim Malen selbst Hürden auf, um die Sache spannender zu machen und nicht in Routine zu verfallen. Bei dem letzten Besuch zeigte er mir ein großes Stilleben aus der Langenargener Zeit, auf dem im Hintergrund, vor gelb und grün rankenden Kressen senkrecht und genau in der Mitte ein breiter blauer Streifen läuft, als Ornament eines

Wandschirmes motiviert. Sicher hatte Purrmann den Streifen bei der Überarbeitung noch intensiviert, in die absolute Vertikale gesteigert und das Blau in eine so leuchtende Schwingung versetzt, daß es, wie auf dem Bilde eines abstrakten Malers, nach vorn drängt und vordergründiger als der Kressenstrauß wirkt. Dieser blaue Streifen zog sich nach der Abreise noch lange durch unsere Korrespondenz. Ob der Streifen nicht zu hart sei, ob er das Bild nicht in zwei Hälften teile, ob das Blau nicht zu intensiv wirke, frug er immer wieder und fügte auch die Meinung befreundeter Maler über das Bild bei. Purrmann glaubte gewiß nicht, entscheidende Anregungen durch eine kritische Äußerung aus der Ferne zu erhalten, er suchte einen Partner, der seinem ständigen inneren Monolog über dieses Bild – über viele Bilder, an denen er arbeitete – im Geiste assistierte.

Wir verweilen bei diesen Vorgängen um zu zeigen, daß man über Bilder nicht nur während des Malens nachdenken kann, ohne begrifflich zu werden. Ein Blau ist ein Argument, ein Rot ein anderes, Purrmann spielt sie in der Vorstellung gegeneinander aus, nachts, wenn er nicht schlafen kann, wenn er »Händel mit dem Bilde kriegt«. Am Morgen, vor der Staffelei, ist der Spuk verweht. Das Tageslicht läßt das nächtliche Planen vage erscheinen, es wirkt unterbewußt nach, wenn das Bild aus dem ersten, meist glücklichen skizzenhaften Zustand in den zweiten, den chaotischen, geraten ist und in den dritten, den der endgültigen Ordnung, gelangen soll. Wie weit Maler mit solchen Überlegungen gehen, dafür ist Bonnard ein Beispiel, der sich einmal vornahm, eine Rose genau mit dem Flächenmittelpunkt eines Bildes zusammenfallen zu lassen, ohne es auf den ersten Blick zu bemerken (Jedlicka).

Erwägungen dieser Art, wenn auch nicht so streng geometrisch bezogen, sind es, die Purrmann oft über Jahrzehnte hin verfolgt, wenn er einmal das Problem eines bestimmten Motives auf Ischia erfaßt, die Herausforderung einer Landschaft erfahren hat. Früher reiste er weit, um wieder an die genau gleiche Stelle zu gelangen, mietete die gleichen Zimmer, stellte die Staffelei am gleichen Platz auf, in der Hoffnung, daß die Spannung vor der Natur die vor den früher gemalten Bildern angestellten Überlegungen fruchtbar machen würde.

Heute, wo er nicht mehr »zum Motiv« reisen kann, ist er auf die Erinnerung an den Vorwurf und an die besondere Palette der Landschaft angewiesen. Sie trifft mit den visuellen Erinnerungen an eigene und fremde Bilder zusammen, die sich zu Erfahrungen außerhalb der Sphäre der Worte verdichtet haben. Die Bildidee, die er im Kopfe hat, bezieht sich in ihrem frühesten, schwebenden Stadium auf die »lebendigen Punkte« einer vorgestellten Fläche, saugt sich mit einem seelisch gestimmten Farbakkord voll, der die Realisierung auf der Leinwand entscheidend beeinflußt. Diese nicht vor der Natur gemalten Bilder haben, wenn sie gelingen, ein größeres Volumen als bisher, das als Raum auf uns eindringt, obwohl die Kuben der Häuser oder das grüne Astwerk einer Baumgruppe als Einzelvolumen zurücktreten. Ebenso sind die üblichen Anwendungen der Farbe – Blau: Ferne; Rot: Nähe – weitgehend aufgehoben, sie verbinden sich zu einer farbigen Gesamtwirkung, die stärker ist als zuvor die einzelne Farbe. Das Bild atmet Farbe, atmet Raum. Vollkommene Sammlung ist die Voraussetzung des Gelingens. Da diese Konzentration in einem von Ärzten umstellten Leben nicht leicht zu erreichen und über längere Zeitspannen zu halten ist, ergeben sich neue Quellen für Depressionen. Der Improvisation beim Malen bleibt dabei Tür und Tor geöffnet, denn Purrmann wäre nicht der große Maler, der er ist, wenn er nicht vor der Leinwand alle Überlegungen umwerfen könnte.

Für die durchgeistigte Phase eines Spätstiles, die er als Achtzigjähriger erreichte, gibt es Vorstufen während der Sommer auf Ischia, besonders aus den einsamen Monaten des Jahres 1956 in Lacco Ameno. Dort hat er das Motiv der kubischen Häuser am Hang in drei Fassungen gemalt, die sich umsomehr von dem »Motiv« lösen, als sich das Bildproblem, daß er schließlich in- und auswendig kannte, in Purrmanns Vorstellung selbständig machte. Das Durchspielen möglicher Variationen reizte ihn fast wie einen Schachmeister.

Die Briefe über die Zeit in Lacco Ameno atmen eine herbe Melancholie. In einem Brief an den Malerfreund Ernst Schumacher, der auf Wunsch Hans Purrmanns und der Ausstellungsleitung des Hauses der Kunst die Bilder für diese Ausstellung ausgewählt hat, schreibt er: »Ich habe die Reise viel früher abgebrochen, als ich die Absicht hatte, weil das Häusel in Lacco Ameno, wo ich wohnte, ganz einsam lag, in einer Landschaft mit wenig Häusern und wenig Motiven, außerdem in einer Lage, so daß man in die Sonne schaute und dadurch die Landschaft oft stereoskopisch dalag«, das besondere Problem dieser Bilder, »und ganz schwarz wirkte«. Diese »Schwärze« spürt man in allen drei Varianten, sie zwang Purrmann, die Flächen der Häuserwände in immer reineren Farben zu geben und so die Bilder von innen aufzuhellen. »Die Kollegen Gilles und Barghoorn fanden, ich hätte gut gearbeitet – aber meine Zweifel haben sie alle nicht vertreiben können.« Noch deutlicher spricht er sich in einem Brief an Heinz Braune, den Weggenossen seit 1905, dem Assistenten Tschudis, über diesen Sommer aus: »Allerdings kann ich Dir nicht sagen, unter wieviel Zweifeln und Depressionen diese Arbeiten entstanden sind.« Die Depressionen, die hier nachklingen, sind die ständigen Begleiter von Purrmanns Produktion. Rückblickend kann man fast sagen, je melancholischer die Briefe, umso stärker die Bilder, die gleichzeitig entstehen. Vielleicht war die Anlage zur Melancholie ein Erbteil Purrmanns von der Mutter her. Die Zeichnung, die er als Siebzehnjähriger von der Mutter machte, legt die Vermutung nahe. Die Notwendigkeit, sich gegenüber dieser Naturanlage zu behaupten, durch intensive Arbeit, durch Fleiß, aber auch durch Konzentration, durch das Herbeirufen der Imagination, das Kommandieren der Poesie, wie Goethe sagte, hat das Talent Purrmanns im höchsten Grade entwickelt. Das alte italienische Worte: »La bellezza è nata del dolore«, die Schönheit wird aus dem Schmerz geboren, bestätigt sich auch hier.

Der Durchbruch zur bewußten Anwendung der reinen Farbe vollzog sich, obwohl in seinen Schriften theoretisch schon lange gefordert, erst an der Schwelle seines achten Lebensjahrzehntes. Versuchen wir, uns dem Problem auf einem Umweg zu nähern. Werner Gilles, der mit Purrmann durch Jahrzehnte befreundet war, fand neue Formen und Farben nicht vor der Landschaft sondern im Sturm der Visionen, die zu dem Orpheus-Zyklus und den Blättern des »Tibetanischen Totenbuches« führten. Die abstrakten Formen, Kreis, Dreieck, treten in diesen Aquarellen nicht losgelöst auf, sondern sind Verkörperungen stärkster Naturgewalten wie das Kreisrund des Mondes oder das Dreieck eines maskenhaften Engelsgesichtes. Diese Formen erfüllen sich zugleich mit reinen Farben – gelb, blau, karmin – die das dargestellte Wesen nochmals überhöhen. Die Anwendung dieser Mittel in den Landschaften ergab sich dann mit Selbstverständlichkeit.

Purrmann kam zur reinen Farbe, seinem stärksten Gestaltungsmittel, ebenfalls auf einem Umwege. In den Jahren 1949 bis 1954 malte er eine Reihe von Selbstbildnissen. Das Motiv

ist immer das gleiche, Gesicht fast en face, halbe Figur, nach links gewandt. Die vorgeschobene Schulter scheint eine Tür mit mächtigen Stößen aufsprengen zu wollen. Nie vorher ist Purrmann koloristisch kühner gewesen als in diesen Selbstporträts. Die Münchner Ausstellung zeigt die feurige Skizze aus dem Besitz von Ernst Schumacher und das Darmstädter Selbstbildnis, dessen Gelb wie ein Fanfarenstoß auf der Frankfurter Künstlerbund-Ausstellung 1954 die Aufmerksamkeit erzwang und einen neuen Purrmann ankündigte.

Cézanne steht als gewaltige Macht im Hintergrund, wenn auch manchmal beängstigend stark und von übergroßem Gewicht. Einige Handzeichnungen von Cézanne in seiner Sammlung erleichtern den Kontakt mit dem Riesen. Näher, umgänglicher ist Renoir, den Purrmann noch gekannt hat und von dem er zwei kleine Bilder besitzt. Sie hängen in der Wohnung so, daß Purrmann sie oft sieht und sich an dem Email von Renoirs Farbauftrag erfreut. Die Arabesken von Renoirs Kompositionen lockerten in den zwanziger Jahren Purrmanns Bildaufbau. »Die Annäherung an Renoirs Bildidee« konstatierte der Kritiker Purrmann schon 1929 in Hinblick auf Derain und Matisse.

Täglich schmeicheln dem Auge Purrmanns die Gegenstände seiner Sammlung. Durch leicht bläuliche oder grünliche Glasuren leuchten die Farben persischer Kacheln seltsam entmaterialisiert und behalten doch einen feinen taktilen Reiz der Oberfläche. Orientalische Teppichfragmente feinster Seidenknüpfung, in denen das Licht zu jeder Tageszeit anders spielt, hat er über seinem Bett in Reichweite des Armes aufgehängt, so daß er auch hier den Farbreiz durch das Darübergleiten der Fingerspitzen erhöhen kann. Persische Miniaturen der besten Zeit, auf denen die Farbflächen, das reine Gelb eines Helmes, das Blau eines Rockes, das Braun eines Pferdes aneinanderstoßen, deuten Lösungen an, schlagen Farbkombinationen vor, die Purrmanns Farbphantasie beleben. Im Atelier hängt ein waagerecht gestreifter venezianischer Seidenschal, der auf manchem Bild als koloristische Stimmgabel benutzt ist. Das seidige Knistern, die Elektrizität eines Stoffes, seine sinnliche Existenz spielen eine Rolle, soll sich Purrmanns koloristische Phatasie entzünden.

Häufig kehrt die grüne Glasur einer großen bäuerlich-italienischen Tonvase auf Stilleben und Blumenstücken wieder. Der Rahmen eines Spiegels, eine eigenwillig ornamental verschränkte Arbeit aus der Zeit des Manierismus, regt den Maler immer wieder durch die vielfältigen Bewegungsrichtungen des Rollwerks und die rötliche Vergoldung an. Das Fragmentarische eines steinernen Reliefs, die kräftige Bewegung des dargestellten heraneilenden Mannes, der ein Brot wie eine Opfergabe in der Hand hält, ist zweimal benutzt, um die stille Welt der »nature morte« zu beleben.

Schon 1922 hat Karl Scheffler auf dieses Verfahren der Maler des Dôme-Kreises hingewiesen, »die es lieben, Blumen zu malen, schöne Krüge und Gläser, dekorative Wandschirme und reiche Stoffe. Die Gefahr ist, daß die Anschauung des Künstlers des Eigenlebens dieser Gegenstände nicht Herr wird. Das Auge des Malers soll die Dinge zu einer neuen Harmonie, zu seiner Harmonie zwingen, es soll die ›Form durch die Form zerstören‹. Das hat aber seine Schwierigkeiten, wenn die zu zerstörende Form zu anspruchsvoll mit Eigenwirkungen auftritt. Es bedarf dann einer rücksichtslosen Kraft wie der van Goghs.« Diese Überlegungen Karl Schefflers mag sich der Besucher der Münchner Ausstellung vor dem »Stilleben mit Tangfigur« aus dem Jahre 1922 oder vor den »Blumen im blauen Krug« (1926) durch den Kopf gehen

lassen, obwohl die dargestellten Kunstwerke wie das Tangpferd, die kunstgewerblichen Gegenstände, Krug und Kanne, den Rahmen nicht sprengen, sondern in die Komposition eingebettet sind, deren Richtungskomponenten betonen. Dagegen hat Purrmann das Argument Schefflers in Hinsicht auf die »dekorativen Wandschirme« nach vierzig Jahren wieder aufgenommen und schlägt sich mit diesem, auf seinen großen Bildern aus den zwanziger Jahren häufig vorkommenden Motiv, besonders mit einem von riesigen Pflanzenornamenten überzogenen Paravent, täglich herum.

Die Weisheit des alten Malers findet allerdings eine andere Möglichkeit als van Goghs brutales Zerschlagen der fremden Form. Er geht den Weg der »sanften Gewalt« wie ihn Adalbert Stifter genannt hat. Purrmann legt über die riesigen Pflanzenformen des Paravents den Glanz des in den letzten Jahren ausgebildeten Kolorits, dämpft sie, schmeichelt ihnen, sucht aber gleichzeitig den großen Atem der frühen Kompositionen nicht zu stören.

Der Künstler selbst wehrt sich heute gegen die Bevorzugung einer einzelnen Schaffensperiode und macht keine scharfen Unterschiede zwischen den im ursprünglichen Zustand belassenen und den überarbeiteten Bildern. An Johannes Guthmann, den Freund von Slevogt und Gerhart Hauptmann, schreibt er über seine Bilder auf der Münchner Ausstellung 1952 nicht ohne Ironie: »Dem Kritiker will scheinen, als sei ich jetzt auf dem Höhepunkt. Aber ich hätte ihm zu bedenken gegeben, daß das Frauenporträt ein altes Bild ist, das ich einmal in Berlin malte und nur hier (in Montagnola) überarbeitete! Man kann nicht gut sagen, daß ich den Moden von damals nachgejagt bin und mit gleichem Recht alte Bilder als neue zeige, ohne daß diese Herren Kritiker es merken.«

Eine eigentümliche Rolle spielen Spiegel auf den Stilleben, die in den letzten zehn Jahren entstanden sind. Auf einem Blumenstück wiederholt sich der Henkel des grünen Kruges im Spiegel als eine sehr bestimmte, einprägsame Form, eine Doppelfuge. Auf dem »Stilleben mit Epheu« der Sammlung Gotthard de Beauclair spiegelt sich das Staffeleigestänge, das auf dem Bilde nicht sichtbar ist. Man erinnert sich an die Stelle bei Plato, die dem Höhlengleichnis vorangeht, wo von »Schatten, Erscheinungen im Wasser und auf glatten, glänzenden Flächen« die Rede ist, die eine Vorstufe zur Erkenntnis der Ideen bilden. Schleicht sich ein leiser Zweifel in das Auge des Malers, ob die Oberfläche der Erscheinungswelt schon das Eigentliche sei? Bedient er sich des Rätsels der Spiegelung um den Schleier der Maja leicht anzuheben? Diese Spiegelstellen sind immer besonders schön gemalt, großflächiger, ungreifbarer als die anderen Bildpartien. Sie liegen in einem diffusen, irrealen Licht. Im Spiegel des Efeu-Stillebens treten Farben auf, besonders ein reines Gelb, die das Immaterielle der Farben Vermeers haben. Auch die Beschäftigung mit Tizians Farbe wirkt nach.

Überraschungen in dieser Richtung, Farbe als reiner Ausdruck einer Seelenlage, kann man bei jedem Besuch in Montagnola erleben, das letzte Mal vor dem »Selbstbildnis 1961«. Es ist ein kleines Bild, das nur deshalb groß wirkt, weil die Farbe ungebrochen in großen Flächen auftritt, ihrer selbst ganz sicher. Die Komposition ist dieser großflächigen Farbigkeit entsprechend erfunden, verzichtet auf jedes Detail, bildet eine innere Einheit mit der jetzt erreichten koloristischen Stufe. Erst bei näherem Zusehen entdeckt man, wie nuanciert die Farbflächen sind, wie sie sich gegeneinander ohne Konturierung abgrenzen, der Körper des Malers sich vom Fond löst, Volumen, Raum allein aus der Kraft der Farbe entsteht. Theodor Hetzer sah den

Grund für Tizians Entwicklung zur absoluten Farbe im höchsten Alter in dem unaufhörlichen Wachstum von Tizians Seele.

Begabung in diesem Sinne ist mehr als Talent, sie entzieht sich der Diskussion. Dagegen kann man über die Grunddisposition von Purrmanns Talent nachdenken. Schon auf den frühen Bildern, deren Malweise der temperamentvollen Tonmalerei von Corinth und Slevogt um 1900 nahesteht, entdeckt man Farbeinsprengungen, oft nur von der Größe eines Stecknadelkopfes, die weder als zufällig anzusehen, noch vom Natureindruck her zu begründen sind – die ersten Zeichen eines ursprünglichen und nicht zu bändigenden koloristischen Talentes. Auf jeder neuen Stufe finden sich weitere Hinweise, die daumennagelgroßen blauen, gelben, nun sehr genau motivierten Stellen des »Lützowufers« oder die taubenweiße Wand des fernen »Schloß Montfort« auf einem Bodenseebild.

Mit innerer Notwendigkeit wandte sich dieses Talent nach Frankreich, wo um 1903 die Fauves – Braque, Picasso, Derain, Matisse – die Ausdruckskraft der Farbe für unser Jahrhundert entdeckten. Purrmann hat später den Vorgang nach Berichten von Matisse und Derain einsichtsvoll geschildert: »Es scheint mir gewiß, daß Derain Matisse zu der Erkenntnis verholfen hat, waghalsig mit den reinsten Farben den Natureindruck wiederzugeben, in reinen Farben sich nähernde und fernerliegende Kontraste auf einer Leinwand in einer Orchestration zu vereinigen, daß selbst ein Ockergelb schon schmutzig erschien und ein lokalfarbengrauer Weg oder ein grüner Baum unter Umständen seine Repräsentation im Bilde in reinstem rotem Zinnober fand. ›Die pure Farbe, das kolorierte Volumen‹ war das Losungswort.«

Die Münchner Ausstellung legt Wert darauf, die frühe Stufe Purrmanns, die Zeit in Paris, in Collioure, in Korsika, mit zum Teil unbekannten, oder verschollen geglaubten Bildern zu belegen. Purrmann ist keineswegs, wie schon die erste Orientierung in den Sälen ergibt, blind den Fußstapfen der Fauves gefolgt, obwohl er schon bald nach der wildesten Zeit des Fauvismus in Collioure, dem Geburtsort der Richtung, mit Matisse zusammen gemalt hat. Erst auf Korsika 1912, in Beilstein und Langenargen 1914–1915 geht er ähnlich frei, wenn auch nie so ungehemmt wie die Fauves, mit der Farbe um.

Die saftige, die »gute Malerei«, die in München und auch in Berlin im Schwange war und von der sich weder Weisgerber noch der Beckmann der Zeit vor 1914 zu lösen vermochte, verleugnet sich auch in den Bildern Purrmanns nicht, so genau er sich die Franzosen angesehen hatte. Erst auf den Bildern aus der Provence, in der Landschaft Cézannes, wird das Blau durchsichtig, als Meer und Himmel, das Grün flächig, das Rot leuchtend. Die Farbe wird dünn aufgetragen, eine immaterielle Wirkung angestrebt. Manchmal bleibt das Weiß der Leinwand wie bei Cézanne als Farbwert stehen. In den Diskussionen des Café du Dôme hatte in den letzten Jahren vor 1914 der »Dynamismus« eine Rolle gespielt und das Thema Cézanne abgelöst. Purrmann, der diesem Vorgang mit wachem Kunstverstand gefolgt war, versuchte an Hand einer freien Kopie nach Rubens koloristischem Meisterwerk, dem »Bethlemitischen Kindermord« in der Pinakothek, die 1915 entstand, Bewegung und zarteste Farbe zu verschmelzen. In den Bildern aus Beilstein treten, schon vom Motiv her, den schwarzen Ruten der Bäume, den spitzen Silhouetten der Giebeldächer, linienhafte Energien auf. Die Entwicklung zur Farbe, die in Paris begonnen hatte, wurde durch das Verhängnis des Krieges abgebrochen, verschliffen. Aber Purrmann besaß einen Kompaß.

Die Auseinandersetzung mit einem der wesentlichsten Talente des Jahrhunderts, mit Matisse, hatte ihn zu sich selbst geführt, er hat von nun an Begegnungen immer wieder gesucht, die ihn rüttelten und schüttelten. Dazu hatte er gelernt in der Provence sich einer von Sonne durchglühten Landschaft, die Farbe und Volumen hat, zu stellen. In Berlin suchte er den Wettbewerb mit anderen Künstlern und die scharfe Kritik der zwanziger Jahre im Gespräch, in Zeitungen und Zeitschriften. In »Kunst und Künstler« schrieb er selbst ausgezeichnete Artikel.

Dieses Malerleben hat einen bestimmten Rhythmus, überblickt man es im ganzen. Es wendet sich, wenn auch gestört von zwei Kriegen, immer wieder dem Licht zu, dem südlich klaren Licht, am Anfang des Jahrhunderts dem Süden Frankreichs, im ersten Kriege der südlichsten Landschaft Deutschlands, dem Bodenseegebiet. In den zwanziger Jahren sind Rom und der Golf von Neapel das Ziel, in den dreißiger Jahren die Toskana und die Küsten der Adria. In der Schweizer Zeit bleibt der Maler im südlichsten Kanton, dem Tessin. In den fünfziger Jahren, sobald wieder an reisen zu denken ist, folgen die Inselaufenthalte, in Porto d'Ischia. Italiensehnsucht hat Purrmann nie nach Süden gezogen, sondern die Herausforderung, die für den Maler in dem modellierenden Licht, der intensiven Farbigkeit, der Überklarheit der Formen liegt.
Von Licht, Raum, Volumen und Farben, von Linienenergien und Komposition war die Rede. Von der Konstellation dieses Talentes wurde gesprochen, von den Problemen, die im Schaffen dieses Künstlers besonders ins Auge fallen, nur von den Motiven nicht. Sie wirken wie reife Früchte, die sich selbstverständlich, ohne Druck, vom Baume der Anschauung lösen. Es sind die klassischen Motive, wie sie in Europa gemalt wurden, seitdem die große Komposition ihre Alleinherrschaft verloren hatte und die einzelnen Gattungen selbständig wurden. Landschaften und Stilleben, Blumenstücke überwiegen. Akte von Mädchen und jungen Frauen haben den Maler immer wieder gereizt. In Porträts sucht er die Auseinandersetzung mit der ausgeprägten Individualität. Die Bilder der Familienangehörigen, der Frau, der Töchter, der Enkelkinder, werden dagegen zuständlich gesehen, vertreten die Gattung Mutter, junge Frau, Knabe, Mädchen, Kind. Große figürliche Kompositionen kommen kaum vor. Die Bilder für den Kreisratsaal in Speyer (1933) stehen fast allein.
Die Entwürfe zu einem Mosaik in Speyer »Die Neun Musen«, die im letzten Jahre entstanden sind, zeigen, daß monumentalen Aufgaben bis heute Purrmanns waches Interesse gilt. Stadtlandschaften sind in seinem Oeuvre selten, sie entstanden in Rom 1924, in Berlin 1930. Oft wird der Blick aus dem Fenster des Ateliers, der Wohnung, aus der offenen Balkontür gemalt und damit eine Behausung künstlerisch in Besitz genommen. Der Übergang zu reinen Landschaften ist fließend.
Sieht man sich in einer Purrmann-Ausstellung um, so wird man auf den Landschaften vergeblich nach der Wiedergabe eines Autos, eines Flugzeuges, eines Dampfers suchen. Hin und wieder findet man einen Eselskarren, einen Pferdewagen. In den Häfen Purrmanns legen Segelschiffe, Kähne, Ruderboote an. Früchte, farbiger Spiegel der Jahreszeiten, werden verladen. Sie kehren auf den Stilleben wieder, in Körben, wie sie die Etrusker geflochten haben. Die Blumen blühen aus Krügen, die apulische Töpfer heute wie vor tausend Jahren auf der Drehscheibe formen. Hin und wieder steht eine alte Skulptur neben den Pflanzen. Die Blumen

stammen aus Bauerngärten oder sind auf Wiesen gepflückt, sie haben immer etwas von wildem Wuchs, einem Leben in Freiheit. Orchideen, raffinierte Züchtungen, fehlen. Das erste Aquarell, das sich von seiner Hand erhalten hat, gibt einen Rosenstrauß wieder. Purrmann liebt diese anmutigen Blumen, ihre unendlichen Farbabstufungen, ihren Duft, ihren Formenreichtum von der zarten Knospe bis zur weitgeöffneten, glutvoll verblühenden Rose.

Die Blumenstücke und die Früchtestilleben wirken wie eine Verdichtung der Landschaft. Gleichzeitig entstehen Bilder von Menschen aus der Gegend, in der Purrmann lebt und arbeitet, meist sind sie jung und haben den Zauber ungebrochener Blüten. Das Alter wird kaum je dargestellt. Eine Figur wie der greise Gärtner, der Père Vallier, der in Cézanne's Spätwerk erscheint, tritt nicht auf. Die Landschaften zeigen selten unwirtliche Gegenden, in denen die Existenz des Menschen mühsam und schwierig ist. Vielfach sind es fruchtbare Landstriche und man denkt an Goethe, der in der wohlbestellten Poebene während seiner »Italienischen Reise« das höchste Wohlgefühl empfand. Der Tod ist fern.

Purrmann hat oft am Meer gemalt, aber nie den frontalen Blick auf die hohe See wie Manet, wie Courbet, wie Beckmann, mit sich wölbendem Horizont, dem andrängenden Raum, zum Thema seiner Bilder gemacht. Die Grenze zwischen Erde und Wasser, die Küste, der geschwungene Bogen eines Strandes, eines Hafenbeckens, ein im Meer sich spiegelnder, bewachsener Berg hat ihn dagegen immer wieder gereizt, in Collioure, auf Korsika, in Sanary-sur-Mer, in Lerici, in den Marken, in Sorrent, auf Ischia. Zeitlos bot sich das Mittelmeer seit Jahrtausenden so dem Auge – eine heile Welt.

Bilder, auf denen technische Formen dominieren, sind leicht zu datieren, veralten rasch. Purrmanns Bilder, auf denen die technischen Vehikel der Neuzeit fehlen, enthalten auch in dieser Beziehung ein zeitloses Element. Sie atmen Ruhe, Gelassenheit, verströmen Glück, wie die Rollbilder der Chinesen. Ihr Gelingen in unserer Gegenwart ist ein Versprechen für die Zukunft. Sie vertreten mit sanfter Gewalt die Forderung, das Chaos der Natur, das auch in den Menschen ist, zu harmonisieren. Sie stehen für die Ordnung der Welt.

Hans Purrmann auf dem Wege zu seinem Atelier in Montagnola (Aufnahme: Kurt Blum, Bern)

## Lebensmosaik

Aus Schriften und Briefen von Hans Purrmann und anderen Zeugnissen

Meine Nationalität ist deutsch und
ich halte darauf, es zu bleiben.

Hans Purrmann 1959

### Speyer

In Speyer am 10. April geboren und daselbst auch aufgewachsen, besuchte ich nur bis zum dreizehnten Lebensjahre die Schule, um dann die Lehrzeit in der Werkstatt meines Vaters, in welcher dieser mit vielem handwerklichen Können das Maler-Tünchergewerbe ausübte, anzutreten.
Wie ich Kunstmaler geworden bin, weiß ich selbst nicht, weder besondere Anlagen, Drang oder auch Ehrgeiz zwangen mich in diesen unsicheren, entbehrungsreichen Weg. Immer wieder und noch für viele Jahre war ich an das väterliche Geschäft gebunden und nur meine freie Zeit gestattete mir, in und um Speyer Studien nach der Natur zu machen. Ich konnte nur auf diese Art meinem Wunsche, die Natur zu studieren nachkommen.

Hans Purrmann im Mitteilungsblatt der Pfälzischen Landesgewerbeanstalt, 1927

Es gehört zu meinen schönsten Erinnerungen, daß mich einmal Domkapitular Zimmern mitnahm als im Dom von Speyer das Grab Kaiser Heinrich III. geöffnet wurde.

Aus einem Brief an den Kultusminister von Rheinland-Pfalz, Dr. Orth, 1961

Ich kam aus den bescheidenen Verhältnissen einer Kleinstadt ... Meine Kindheitseindrücke in bezug auf bildende Kunst gingen allenfalls auf gerahmte Photos zurück, mit denen mein Vater die Wohnstube geziert hatte, wobei mir bis heute entgangen ist, wie er, der früher in großen Städten und bei Hofmalern tätig gewesen war, zu ihnen kam. Es waren Rompreisarbeiten der Pariser Akademie, die den ›Raub der Sabinerinnen‹ und andere sagenhafte Begebenheiten darstellten. Das war alles was ich gesehen hatte, als ich nach München kam.

Aus »Erinnerungen an meine Studienzeit« in der Schweizer Zeitschrift »Werk«. 1947

## Dank an Speyer

Brief an den Oberbürgermeister von Speyer, Dr. Skopp, aus Anlaß der Überreichung des Ehrenbürgerbriefes zum 70. Geburtstag des Künstlers.

Nachdem ich aus Ihren Händen den Ehrenbürgerbrief der Stadt Speyer überreicht bekam, sage ich, daß es mir an der Gabe fehle, mit einer Rede zu danken und zu antworten, und daß ich Ihnen schriftlich berichten wolle, was ich empfand und gerne gesagt hätte.
In meiner Jugend haben die meisten Künstler meiner Generation jede Art Ehrung abgelehnt, auf Titel und Auszeichnungen ja sogar auf Verleihung von Medaillen verzichtet. Künstler, die uns Vorbild waren und in denen wir ein Ideal erblickten, wie der Maler Leibl und die Impressionisten, Gustave Courbet und andere französische Künstler, haben selbst die Verleihung der Ehrenlegion ausgeschlagen. Nicht, daß wir besonders revolutionär gewesen wären, aber man hatte uns als Rinnsteinkünstler bezeichnet, wir haben uns als Sezessionisten abgesondert und waren nicht offiziell anerkannt. Trotzdem führten wir unser Leben in Freiheit und Unabhängigkeit, und ich selbst wäre lieber in einer Atelierecke elend verendet als eine Professur zu erstreben und Ehrungen nachzujagen. Nicht einmal einen Porträtauftrag hätte ich angenommen, aus Furcht, er könne mich einengen und behindern und mir Zugeständnisse abringen an einen von mir bezweifelten Geschmack. Mein Leben lang unterwarf ich mich keinem Zwang. Lehrstellen, die mir angeboten wurden, schlug ich aus und malte – gut oder schlecht – nur das, was mir Freude bereitete, und was ich vor mir selbst verantworten konnte. Sollte der Erfolg sich einstellen, so würde ich ihn begrüßen; erwartet aber habe ich ihn nicht.
Heute nun, nachdem ich inzwischen alt geworden bin, kommen mir spät aber doch noch Ehrungen und keine freut mich mehr als diese, welche mir die Stadt Speyer zugedacht hat, und ich nehme sie dankbaren Herzens entgegen. In ihr sehe ich eine Bekrönung meines Lebens und meiner Arbeit, sehe auch, daß ich nicht fehlgegangen und ein aufrichtiges, der Wahrheit zugedachtes Leben geführt habe. Darauf glaube ich stolz sein zu dürfen und doch frage ich mich, ob ich würdig sei, wie ich mich auch oft zu fragen habe, wenn meine Bilder gefallen, ob sie auch wirklich gut seien und dabei in Zweifel gerate in einer großen traurigen Unsicherheit.
Gewiß sind die politischen Zeiten und Umstände nicht immer die gleichen gewesen, und die Künste wurden leider in den letzten Jahrzehnten politisch beurteilt. Hätte ich meinen siebzigsten Geburtstag in der Nazizeit feiern müssen, wäre ich mit Verachtung bestraft worden und mit der Zerstörung meines Werkes bedroht gewesen statt wie heute von meiner Heimat geehrt und bedacht zu werden. Es ist erfreulich, daß die Zeiten eine andere Wendung nahmen und wieder Recht und Ehrlichkeit oberstes Gebot wurden, und zur Grundlage einer einsichtigen Erneuerung und zu neuem Aufbau geworden sind. Da wird es auch kein unüberwindliches Hindernis sein, daß wir verarmt sind.
Unsere Seele wird weniger in Gefahr kommen, Schaden zu erleiden. Deutschland hat oft den Beweis erbracht, gerade dann geistig am reichsten zu sein, wenn es an Gütern arm gewesen ist. Zur Zeit der Gotik, als man nicht einmal Goldrahmen für die wunderbar gemalten Altäre aufbringen konnte, war die Kunst innerlicher und bedeutender als die im reichen Barock

geschaffenen Kunstwerke. Das Jahrhundert, in dem unsere größten Musiker und Dichter lebten, kann gewiß nicht an Macht und irdischen Gütern als reich angesehen werden.
Die Zeiten sind wandelbar, und ich selbst habe mich bereits schon überlebt. Trotzdem wollen mich die Künstler der Pfalz an ihre Spitze stellen, und sie erweisen mir Achtung, gönnen mir Ehrungen und machen mir diese somit wertvoller. Die Jugend behält immer recht. Künstler eilen der Zeit voraus, sofern sie begabt und sensibel sind. Wie Seismographen zeigen sie den geistigen Zustand eines Volkes im Guten wie im Schlechten an. Sie bilden die ersten wahrnehmbaren Reaktionen gegen Irrungen, und wenn sie heute sich in nicht immer sofort verstandenen Imaginationen, Abstraktionen und Träumereien ergehen, so mag das leise Warnung und Mahnruf sein, nach ausschließlich einer allzugroßen Technisierung unseres Lebens zu verfallen.
Daß sich das geistige Leben in der Pfalz in einem mir bisher unvorstellbaren Aufblühen und Fortschritt befindet, das war mir die größte Freude, bei meinem Besuche festzustellen. Diese Regsamkeit überwältigte mich. Vielleicht darf ich erwarten, daß man mir hierin eine Urteilsfähigkeit zuerkennen wird. Die Künste sind weniger mystisch als sie manchem vielleicht erscheinen mögen, und sie geben auch weniger Rätsel auf. Wenn man ihnen mit Liebe entgegenkommt, so wird sich bald das Verständnis einstellen. Daß sie zuerst oft einen Schock verursachen, das zeigt nur, wie lebendig ihre Ausdrucksfähigkeiten sind. Es sind die Künste, die ein Volk auszeichnen und adeln, aber auch charakterisieren. Ohne sie könnten wir uns kein Volk der dunklen Vergangenheit rekonstruieren und es aus der Vergessenheit ziehen.
Seit meiner Jugend bin ich Speyer und der Pfalz liebevoll treu geblieben. Hier habe ich mich herangebildet, indem ich meine Heimat verstehen und lieben lernte, versuchte ich, mich denen zuzugesellen, die das Erbgut unserer Vorfahren erwerben und verwalten wollen, um es noch weiterzugeben an die, welche uns folgen. Wenn ich auch notgedrungen geographisch ferne lebte, so war ich immer ein guter Speyerer und Pfälzer und würde gerne in der Fremde gezeigt haben, was sie können und vermögen. Ich hoffe nicht, daß ich dabei zu vermessen gewesen bin und mich zu wichtig nahm..
Nehmen Sie, verehrter Herr Oberbürgermeister, und alle, die mit Ihnen am Schicksal und Wohlergehen der Stadt Speyer arbeiten, meinen aufrichtigen Dank. Meine Verbundenheit zu dieser meiner Vaterstadt konnten Sie nicht ehrenvoller festigen. Mein Herz schlägt für die Bürger der Stadt und meine Grüße entbiete ich allen, die dort zu leben das Glück haben.

Montagnola, 31. März 1951

Dreigroschenoper

In Speyer machte man eine große Veranstaltung mir zu Ehren im Weinmuseum, um mir die Ehrenbürgerurkunde zu überreichen. Erst kurz vor der Feier kam ich nach Speyer und hatte telegraphisch eine Reihe alter Freunde und Arbeiter eingeladen, die einmal mit mir zusammen gearbeitet hatten als ich noch Tüncher war. Mit diesem Aufzug alter Freunde trat ich dann in den Saal, in dem Stadträte und Würdenträger versammelt waren, und ich wirkte wohl, als sei ich gekommen die Dreigroschenoper aufzuführen! Es herrschte einige Verlegen-

heit bis alle plaziert waren, einer davon war schon vorher besoffen und hat die Kellnerin auf den Hintern geklopft! Hoffentlich hat es der Herr Bischof nicht gesehen und haben es die anderen Würdenträger nicht bemerkt.

Aus einem Brief an L. Haas, 14. Dezember 1952

Ein Jugendfreund

Was ich Ihrem früheren Mann – Wilhelm Widmann – zu verdanken habe, ist ungeheuer viel. Schon in früher Jugend ist er mir ein Freund geworden und ich habe sehr viel von ihm für meine Ausbildung gewonnen, denn es war sehr großzügig von ihm, sich für mich zu interessieren, denn ich war ein vollkommen ungebildeter Mensch und habe eigentlich gar keine Schulbildung in meinem Leben erhalten. Nur die Volksschule – und die nur mit Mühe und Not, und dann das Anstreicher-Handwerk. Nie in unserem Leben war die Freundschaft getrübt, wenn auch oft Zeiten dazwischen lagen, wo die Umstände es verhindert haben, daß wir in ständigem regem Verkehr lebten. Wilhelm Widmann war in München der einzige Pfälzer neben Weisgerber, mit dem ich mich über kulturelle Dinge austauschen konnte. Er kannte keine Standesvorurteile, war gar nicht eitel. Ich hatte ihn als Student in München kennengelernt. Als ich in Speyer den Farbwagen durch die Straßen schob und Wanzenbuden ausräumen mußte, blieb er mein Freund. Er war sehr begabt, Schullehrersohn. Später wurde er Rechtsanwalt in Pirmasens. Er ist früh gestorben, er hat mir viele Bücher geliehen und wir haben lange Gespräche geführt. Er schrieb in der ›Frankfurter Zeitung‹. In München war er auch mit Kubin befreundet.

Aus einem Brief an die Witwe von Wilhelm Widmann vom 5. April 1957

**Karlsruhe**

Ein Realschullehrer sollte mich im Malen und Zeichnen ausbilden und für die Kunstgewerbeschule vorbereiten, die ich in Karlsruhe in meinem siebzehnten Jahre bezog.

Mitteilungsblatt der Pfälzischen Landesgewerbeanstalt, Kaiserslautern. 1927

In Karlsruhe entstand eine lebenslange Freundschaft mit Rudolf Levy, der, aus Danzig kommend, ebenfalls die Kunstgewerbeschule besuchte: »Das Handwerk stak mir und Levy nur sehr locker in den Knochen, und wir benutzten die Kunstgewerbeschule mit wenig Begeisterung dazu, es weiter auszubilden. Der Geist, der damals an Kunst- und Baugewerbeschulen herrschte, war überhaupt derart, als hätte er sich zur Aufgabe gemacht, jeder lebensvollen Überlieferung das Genick zu brechen. Die Lehrpläne (besonders das im Hauptfach betriebene Dekorationsmalen) erweckten unsere Kritik und waren nicht nach unserem Sinn. Der Lehrer brachte zum Beispiel von Zeit zu Zeit eine Vorlage, die er aus Hirths Formenschatz ausgewählt hatte. Danach mußte man auf einem großen Papierspannrahmen jeweils zeichnen oder malen, ohne je einen Zusammenhang im voraus zu erkennen, bis dann schließlich zum eigenen Erstaunen

die Ecke einer Plafondmalerei zustande kam. Soweit es die Berufswahl verlangte, arbeiteten wir in einzelnen Fächern getrennt. Es war schon ein Vorzug, wenn begabtere Schüler (zu denen Levy gezählt wurde) in abgedunkeltem Raume bei künstlichem Lichte nach ungeheuer großen, plastischen Gesichtsteilen zeichnen durften, etwa einer Nase, einem Auge oder einem Ohr. Und dies am hellen Tage, als draußen die heitere Sonne schien! Wir fluchten auch nicht wenig über diese ›Gipsbollenkopiererei‹.«

Aus »Erinnerungen an den Maler Rudolf Levy«. 1951

Bekanntschaft mit Alfred Lörcher

Über mein Zusammensein mit Purrmann will ich versuchen, einiges zu schreiben. In der Kunstgewerbeschule in Karlsruhe hatten wir eine Schülervereinigung, der auch Levy angehörte. Dort habe ich 1900 Purrmann kennen gelernt. Er war der Jüngste unter uns und galt damals schon als außerordentlich begabt, da er bei einem Wettbewerb, trotz der Beteiligung vieler älterer Studierender den Preis bekam. Dies erfuhr ich nicht von ihm sondern durch andere, da er sehr zurückhaltend war. Und ich glaube, daß dies ein wesentlicher Zug von Purrmann ist, daß er nie viel aus sich selbst gemacht hat. Und aus diesem Grund war er immer, auch in späteren Jahren, so sehr beliebt.

Aus einem unveröffentlichten Brief von Alfred Lörcher vom 30. 4. 1961 an Erhard Göpel

Purrmann und die Karlsruher Akademie

Allerdings muß ich Ihnen berichten, daß ich kein ehemaliger Schüler der Karlsruher Akademie bin, sondern zwei Semester auf der Kunstgewerbeschule in Karlsruhe zugebracht habe, da ich damals im elterlichen Geschäft die Dekorationsmalerei erlernt hatte. Zu jener Zeit wurde ich mit Rudolf Levy bekannt, der in der Kunstgewerbeschule in der Schreinerabteilung war. Gewiß, ich habe in Karlsruhe sehr viele künstlerische Anregungen erlebt und immer, wenn es möglich war, beobachtet, was die Lehrer und Schüler der Karlsruher Akademie geleistet haben.

Aus einem Brief an die Akademie Karlsruhe vom 28. Oktober 1958

**München**

Die Studienkollegen in München

In München fing das entscheidende künstlerische Leben für uns (gemeint ist Hans Purrmann und Rudolf Levy) erst an. Unser Freundeskreis wurde bald groß und interessant. Ein Münchner Atelierfest möchte ich erwähnen, bei dem Levy mit einer von ihm verfaßten Theaterdichtung »Sappho« brillierte, die selbst die Zustimmung von Wedekind und Max Halbe fand und vor Neugeladenen wiederholt werden mußte. Das große gemeinsame Atelier von Ernst Stern und A. von Salzmann war dazu ausgestaltet worden, mit jener ausgesprochenen Begabung für

Theaterdekoration, die Stern und Salzmann später zur Berühmtheit und an die größten Theaterbühnen der Welt führte, die aber hier zum ersten Mal höchst überraschend in Erscheinung trat.

Aus »Erinnerungen an den Maler Rudolf Levy«. 1951

1908 ging ich, so berichtet der mit Purrmann gleichaltrige schwäbische Bildhauer Alfred Lörcher in einem 1961 geschriebenen Brief, an die Akademie nach München und dort traf ich Purrmann wieder. Er war Schüler von Hackl und ich Schüler von Wilhelm von Rümann. Die Schüler-Ateliers der beiden Professoren waren nebeneinander und so war es natürlich, daß ich ihm in den ersten Tagen, die ich auf der Akademie war, begegnete.
Levy war schon ein Jahr vorher nach München gekommen, er war in einer Privatschule, ich glaube bei Knirr, und hatte schon einen Kreis junger Kunststudierender um sich. In diesen Kreis kamen wir auch, da wir Levy von Karlsruhe her kannten. Dieser Kreis, zu dem Weisgerber, Ernst Stern, Alexander von Salzmann, Gino von Finetti, der Schweizer Cardinaux gehörten, auch Kubin, gingen zusammen zum Mittagessen und trafen sich jeden Tag um 5 Uhr im Café Stephanie im Winter und im Sommer im Hofgarten. Stern hat damals ein Heft gezeichnet und vervielfältigt, in dem sämtliche Besucher des Café Stephanie abgebildet waren.
Purrmann ist zeitweilig dem Kreis ferngeblieben. Er war aber bei besonderen Gelegenheiten doch immer, ein wenig zurückhaltend, dabei. Aber auch hier war er sowohl als Mensch, als auch als Maler sehr geachtet und geschätzt. Weisgerber und Purrmann galten damals als die zukunftsreichsten Künstler, nicht nur in unserem Kreis, sondern auch von der ganzen Akademie. Purrmann hatte auch den Preis des Wettbewerbes der Maler 1901 bekommen.
4 Jahre lang bis 1902 (die Jahreszahl vielleicht fraglich) waren wir zusammen, dann ging Stern nach Berlin zu Reinhardt, auch Finetti ging nach Berlin, Salzmann ging zu Jacques Dalcroze nach Dresden. Kubin war schon arriviert und ging nach Österreich. Weisgerber, Purrmann, Levy und Cardinaux gingen nach Paris. Ich selbst ging nach Rom. Weisgerber blieb nicht lange in Paris, er kam bald wieder nach München zurück, während die anderen in Paris blieben.

Aus einem unveröffentlichten Brief von Alfred Lörcher vom 30. 4. 1961

In der Stuck-Klasse

Als ich ein Semester lang bei G. Hackl die Zeichenklasse besuchte, stellte ich mich bei Stuck vor, um mich um die Aufnahme in seine Malklasse zu bewerben. Seine Berühmtheit schüchterte mich ein; das Betreten seiner Villa, das Läuten an seiner bronzenen Tür, von der mich ein römisches Medusenhaupt anstarrte, das als Briefeinwurf diente: all das machte mir diesen Gang zu einer peinlichen Sache. Ich legte Kompositionen vor; denn nur auf diese legte Stuck eigentlichen Wert, Akademie- oder Naturstudien schien er kaum zu beachten. Sein teuflisch stark bemusterter Atelierboden machte mich wanken, und beim Ausbreiten meiner Arbeiten darauf hätte ich bald jeden Halt verloren. ›Gut‹, sagte mir Stuck, der die längere Wartezeit mit einem Händedruck unterbrach, um mich als seinen Schüler zu begrüßen. Vorerst dürfe

ich jedoch nicht über die Aufnahme sprechen, so viele Bewerber habe er abweisen müssen und es mit Platzmangel begründet. Damals in unserer Jugend von dem sagenhaft berühmten Franz von Stuck in seine Malklasse aufgenommen zu werden, war eine Bestätigung und Anerkennung einer Begabung, auf die man stolz sein konnte. Von einer Schule im eigentlichen Sinne, wie man von der Leibls sprach, in der keine Schüler ausgebildet wurden, konnte man bei Stuck allerdings nicht sprechen; er erkannte die Persönlichkeit und er half dieser sich selbst zu erkennen. Es blieb daher auch beispiellos, wie alle seine Schüler in der Kunstwelt eine Rolle zu spielen vermochten, ja einige davon für moderne Kunst unvergänglichen Weltruhm erlangt haben. Man braucht nur an ein paar Namen zu erinnern, von denen jeder in seiner Art eine Individualität darstellte: Paul Klee, Wassily Kandinsky, Albert Weisgerber, Eugen von Kahler, Hermann Haller, Willi Geiger. Ein Mitschüler sagte mit einmal: ›Erwarten Sie kein rasches Resultat von dieser Schule, wie es nach kurzer Zeit in anderen Klassen bei anderen Lehrern zustande kommt, vielleicht finden Sie es gar nicht während der Studienzeit und erst im Laufe des weiteren Lebens.‹ In den Künsten ist ja alles so geheimnisvoll und die besten Künstler nehmen sich ihr ganzes Leben Zeit, zu der Hokusai sogar gleich hundert Jahre verlangt hat.

Meine Verwirrung war unbeschreiblich, als ich in der Stuck-Schule die Schularbeiten sah. Ich ließ mir imponieren, nie hätte ich angenommen, daß ein Malschulatelier so ungepflegt sein könnte; Palettenscheps bedeckte die Wände, und das Bearbeiten der Leinwand kam mir als eine Barbarei ohnegleichen vor, im Gegensatz zur Behandlung eines einfachen bemalten Möbelstückes in meines Vaters Werkstatt. Die Verzweiflung meines Vaters, der nie über festgelegte Malergesetze hinausging, der genaue Rezepte dafür hatte, wie fette auf magere Farben aufzutragen seien, und der für die Haltbarkeit seiner Arbeiten zu garantieren hatte, beim Anblick eines solchen Vorgehens hätte ich sehen wollen. Abgesehen von den Arbeiten seiner Schüler selbst; lebensgroße Akte, die wohl an seine Malerei erinnerten, aber roh, hart und unharmonisch gemalt waren, mit übertriebenen Lokalfarben, die nicht ins Bildganze eingeordnet waren!

Im Atelier arbeitete ein kleiner Stamm von Schülern täglich, die fleißigsten, aber auch zugleich die, die keine persönliche Note zu entwickeln vermochten und denen es versagt blieb, sich im späteren Leben aus der mittelmäßigen Masse herauszuheben. Paul Klee war eine bedeutende Ausnahme. Er wurde bewundert als Zeichner vorzüglicher Aktstudien, zu denen mir Zugang versagt blieb, weil in ihnen zu sehr auf Anatomie geachtet und eine Realität hervorgehoben war, vor der es mich fröstelte; jedoch seine Zeichnungen, angeregt von dem Engländer Beardsley, entzückten mich. Weisgerber, zu dem ich in ein freundschaftliches Verhältnis kam, konnte nur an wenigen Tagen der Woche das Atelier besuchen, malte dann aber mit so auffallender Behendigkeit, daß er uns alle trotzdem überholte. Wir waren Landsleute, Pfälzer, er der Sohn kleiner Wirtsleute, der seinen Lebensunterhalt selbst verdienen mußte. Oft begleitete ich ihn auf seinen Gängen, bei denen er bei kleinen Verlegern, Druckereien und kunstgewerblichen Werkstätten vorsprach, Aufträge erhoffte, aber fast immer seine Arbeiten vergeblich vorlegte. Wieviel Mut mußte ich ihm zusprechen und wie oft seine Niedergeschlagenheit bekämpfen, bis er endlich vom Wiener Verleger Gerlach, bei dem auch Stucks Allegorien und Embleme verlegt wurden, den Auftrag zu Märchenillustrationen

bekam und bei der »Jugend« Zeichnungen anbringen konnte, um sich später bei ihr als Mitarbeiter durchzusetzen.
Kandinsky, um viele Jahre älter als wir alle, warnte mich vor zu vielem Schulstudium, hielt mir aufsässige Reden, die ich nicht verstand und die mich auch nicht überzeugten, als er mir seine freien Arbeiten zeigte, überbunt gemalte russische Volksszenen. Aber sein Wissen, seine Bildung fesselten mich; er war allem Althergebrachten gegenüber ablehnend, und der Kampf zwischen Talent und Intellekt, der sich in ihm abspielte, war erschütternd und großartig. Schon damals gründete er eine modern sich gebende Kunstvereinigung – soviel ich mich erinnere, nannte er sie »Phalanx« –, mit ihr trat er programmatisch vor die Münchner Öffentlichkeit. Unter den ausstellenden Künstlern legte er das Hauptgewicht auf einen finnischen Maler, den ich mehr kunstgewerblich fremdartig als künstlerisch frei fand: Axel Gallén. Ich will nur noch von Hermann Haller sprechen, der in dieser Zeit noch nicht Bildhauer war, sondern große, Rhythmus suchende Zeichnungen anfertigte und da er das nach dem lebenden Modell machte, entging mir jeder Zusammenhang. Aber diese beunruhigten und suchenden Schüler fesselten mich weit mehr als jene (und es waren ihrer viele), die so viel mit Technik experimentierten, alten Meistern sich nähern wollten und dabei zu Apotheken ausarteten. Über dem, was ich selbst wollte, lag tiefes Dunkel, und ich verwirrte mich im Bestreben, mich mit einer zähen Temperafarbe den Manieren und Techniken, wie sie im Atelier getrieben wurden, anzupassen. Stuck hatte mir lange zugesehen, dann aber die Geduld verloren; bei jeder Korrektur wurde er einsilbiger und wortkarger. Meine Arbeiten müssen ein so trübes und hoffnungsloses Aussehen angenommen haben, daß er gegen Ende des Semesters ernst das Gesicht zu meinem Ohr neigte und so leise sprach, daß es wahrscheinlich mein Nebenschüler nicht vernehmen konnte: ich machte absolut keine Fortschritte, weiterzuarbeiten sei sinnlos, er halte es für gut und notwendig, daß ich mich in die Zeichenklasse zurückbegebe, außerdem, angesichts dieser Arbeiten kämen ihm Zweifel, ob ich überhaupt die ihm zur Aufnahme vorgelegten Malereien mit eigener Hand gemalt habe.

Das war nun ein Schlag, der mich so tief traf, daß er mich schlaflose Nächte kostete und eine dauernde Abfindung mit dem elterlichen Geschäft mir unausweichbar schien. Aber so sehr ich Depressionen verfallen war, so stolz und hoch kehrte sich hierauf alles in Auflehnung und Selbstbehauptung um. Wenigstens wollte ich in der letzten Woche das Modell ausnützen; dazu verwarf ich die ungefügen Temperafarben gegen die leichter zu handhabenden Ölfarben. Ich suchte mir einen Platz, von dem aus ich das Modell von der Seite sehen konnte, wobei es möglich war, den Raum in Umgebung des buntscheckigen Hintergrundes, der jedes Kolorit der Haare und der rosigen Hautfarbe auffraß, mitzugestalten. Das reizende Modell, ein junges, halbbekleidetes Mädchen, angelehnt an ein Postament, trug auf offenem Haar ein Kränzlein künstlerischer Blumen. Ich malte unbekümmert darauflos, ohne Absicht und Voreingenommenheit, alles vergessend, was mir jemals zu Gesicht gekommen war und mir den Sinn verwirrt hatte, nur um eine Erinnerung an die Stuck-Schule mitnehmen zu können. Es stand fest, daß ich zur nächsten Korrektur nicht erscheinen und die verlorene Schlacht nicht mehr zu gewinnen suchen würde. Stuck, der gewöhnlich nur an einem Tag der Woche, am Freitagvormittag, gegen elf Uhr erschien, änderte diesmal die Regel und erschien schon am

Donnerstag, weil er eine Schulausstellung vorbereiten und die besten Arbeiten des Jahres zusammenstellen wollte. Es öffnete sich die Tür, und Stuck erschien; bei seinem unerwarteten Anblick suchten die Schüler sich erschrocken in respektvolle Haltung zu bringen und stoben verwirrt auseinander; unter diesen von Panik Ergriffenen war auch ich, und ohne Zeit zu finden, meine Arbeit von der Staffelei zu nehmen, suchte ich Schutz hinter einem der großen schwarzen Vorhänge, die, an eisernen Stangen nahe an der Decke, vom Fenster aus mitten in das Atelier gelenkt werden konnten, um das Licht gegen das Modell zu führen. Sofort bemerkte Stuck mein Bild, blieb eine Weile nachdenklich davor stehen; der Obmann Ernst Stern nannte meinen Namen. Stuck, unsicher ob er ihn richtig gehört, wünschte mich zu sehen. Man zog mich vor den in Überlegungen versunkenen Meister, der mir sagte, daß er bereue, was er mir das letzte Mal gesagt habe, ich solle alles vergessen, in seinem Atelier bleiben, neu versuchen und mich in gleicher Weise, wie bei dieser Arbeit, gehen lassen. Dasselbe Bild sah ich dann auf einem der vorzüglichsten Plätze der Ausstellung wieder, und ich wurde als einziger Schüler des Ateliers mit einem Diplom ausgezeichnet.

Als ich, neu zugelassen, das zweite Semester der Stuck-Schule begann, freier geworden, mit erhöhtem Zutrauen zu meinem eigenen Gefühl und zu meinen Fähigkeiten, ließ mich Stuck gewähren, ermutigte mich und hielt nicht mit seinem Beifall zurück. »Teufel noch einmal, die Wirkung, die können Sie feststellen«, sagte er oft. Einmal war er voller Lob über eine erst angefangene Arbeit, die mir aber in der weiteren Ausführung mißlang. Von Woche zu Woche ließ er meinethalben das Modell die gleiche Pose einhalten, bis längst kein anderer Schüler mehr Lust hatte, mitzuarbeiten. Aus meiner Arbeit wurde trotzdem, und vielleicht gerade deswegen, nichts. Langsam wurde Stuck wieder kritischer, und dann hielt er, der sonst so schweigsame, mir Reden in seiner bayerischen Mundart. Das, was ich male, sei voller Wirkung, aber es fehle meiner Malerei an Geist. Alle Schattenseiten müßten nicht pastos, sondern lasierend durchsichtig gemalt sein, nur im Lichte könne man mit Weiß gemischte Farben pastos auftragen.

Um das Modell in Stellung zu bringen, kam Stuck selbst; er überließ das niemals der Schule. Er tat es nur im Beisein des Obmanns, ein Amt, das mir selbst eine Zeitlang zukam. Er brauchte dazu oft mehr als eine Stunde, und es hatte den Anschein, als verbinde er immer einen Bildgedanken damit, wenn er das Modell bewegte, es ans Licht stellte und ihm die sonderbarsten Attribute in die Hand gab. Man dachte an seine Bilder, bei denen das Modell niemals überwunden war. Seine Schule konnte man besuchen oder ihr auch wochenlang fernbleiben, er fragte nicht danach; man konnte zur Korrektur erscheinen oder auch nicht, er beachtete es nicht. Ob darin ein Teil seines Erfolges lag? Die meisten seiner wenigen Schüler arbeiteten für sich zu Hause. Oft sah ich nur zwei oder drei seiner Schüler gleichzeitig im Atelier arbeiten, während andere Lehrer der Akademie ein ganz anderes Regiment führten, eine Unzahl Schüler aufnahmen, das Köpfemalen den Parademarsch der Künstler nannten, in kalten und warmen Farben exerzieren ließen.

Er korrigierte uns oft mit großer Einfühlung, seine Kritik war ernst, niemals berührte er einen Pinsel, nie malte er in eine Schülerarbeit hinein und wich nie davon ab, das sachlich zu beurteilen, was er vor sich gestellt sah. Eingehend sprach er vom menschlichen Körper, wie er im Lichte erscheint, dann von den möglichen Bewegungen, von den Beziehungen des Beckens

zu den Schultern. Wehe, wenn der Fuß des Standbeines nicht kerzengerade unter der Halsgrube gezeichnet oder gemalt war, selbst in der Pinselführung wollte er das hervorgehoben haben, was sich außerhalb dieser Grundbedingung spielend bewegte! Er scheute nicht davor zurück, Tricks und Eselsbrücken zu empfehlen; seine Kritik war wohl wesentlicher, als sie von anderen deutschen Lehrern gegeben werden konnte.

In Lederhosen und blauer Leinenjacke habe ich zwar Stuck niemals gesehen; denn zumeist trug er feierlich einen Gehrock sorgfältigster Schneiderarbeit, ging er schweigsam und ernst umher, und seine Person machte nicht weniger Eindruck als sein Werk. Sein Wesen war verschlossen; kein Lächeln, keine Teilnahme zeigte sich auf seinem Gesicht. Spitze, kurze Nase, aufgeworfene Lippen, starkes Kinn, dunklebraune, stechende Augen, niedere Stirn, schwarzes Haar und gelbliche Hautfarbe. Keine andere Beziehung als die zwischen Lehrer und Schüler ließ er aufkommen. Niemals lud er Schüler zu sich ein, niemals hat er sich zu einem Fest eingefunden, nie an einem Ausstellungsbesuch mit seinen Schülern teilgenommen.

Mir drängt sich hier die Erinnerung auf, wie mich mein (heute nicht mehr sehr bewunderter) Lehrer Franz Stuck in die Pinakothek schickte, um dort das Bild von Rubens anzusehen, das er von sich und seiner Frau in jungen Jahren in der Geißblattlaube gemalt hat. Stuck war mit meiner saloppen Arbeitsweise unzufrieden, die – wie er meinte – alles das vorwegnähme, was an Malerei möglich sei und keine Entwicklungsmöglichkeit mehr offenlasse. Man würde gewiß keinen künstlerischen Selbstmord begehen, wenn man seinen Bildern den täuschenden Reiz nähme und diese zur höchsten Ausführung treibe. Nur auf diesem Wege könne man zu einer späteren Freiheit vordringen, die das Ziel aller Kunst sei. Rubens sei bis zur Härte weitgetrieben, ebenso die Bilder der mittleren Schaffensjahre Rembrandts. Aber zu welch großer Freiheit seien diese Künstler in ihrem Alter gelangt!

Stuck begegnete mir nur noch ein einziges Mal, kurz vor seinem frühen Tode. Es war während der Spartakistenzeit, in der er selbst einmal, als Geisel festgenommen, knapp der Erschießung entging. Ich traf ihn zufällig bei der Eröffnungsfeier einer Ausstellung der Neuen Münchner Sezession. Ich wagte ihn nicht vor meine dort ausgestellten Bilder zu führen, er verlangte auch nicht danach und überging diese mit dem gleichen bedrückenden Schweigen wie meine Kollegen der Sezession. Ich konnte nicht herausfinden, wie Stuck über die Ausstellung selbst dachte, die in München, vielleicht unbewußt, einen besseren, ehrlicheren Weg einschlug als den für München üblichen. Stuck war wortkarg wie immer. Ein paar Worte, daß es mir wohl gut gehe, das war alles.

Aus den »Erinnerungen an meine Studienzeit« (1947), aus »Rudolf Levy«, aus der »Festschrift für Daniel Wohlgemuth« (1961) und dem »Versuch über Cézanne« (1959) zusammengestellt.

## Besuch in Zügels Atelier

Hans Purrmann hat nie in der Klasse Zügels gearbeitet, besaß aber durch seinen Freund Rudolf Levy genaue Kenntnisse über den Charakter Zügels. Eine Schilderung der Persönlichkeit und des Ateliers von Zügel ist in die »Erinnerungen an den Maler Rudolf Levy« eingeflochten:

Dem Aussehen nach hätte man Heinrich von Zügel für einen Forstmeister halten können, und

seine Jagdliebhaberei stand der Liebe zu Tieren, die man beim Tiermalen wohl voraussetzen darf, kaum im Wege. Er gab sich schlicht, einfach und menschlich, konnte aber auch ironisch und scharf sein. Seine Augen lagen fast im Gesicht versteckt und waren doch durchdringend und beobachtend. Wenn je ein Maler durch Beharrlichkeit und Fleiß Stärke aus seinen eigenen Schwächen zog, so ist er es gewesen. In seinem großen Akademie-Atelier pfiff es einen kalt an. Eine große Rhododendronpflanze verzweigte sich gegen das Fenster, die Wände waren trüb und grau, schmucklos und auch nicht mit Studien oder Zeichnungen behängt. Ich glaube, daß es deren nicht einmal viele gibt. Auf einer Staffelei stand ein Riesenbild mit fingerdickem Farbauftrag – pflügende Ochsen im Morgensonnenlicht –, die Ochsen fast in Lebensgröße. Man fühlte den Kampf um eine kraftvolle Malerei, um die wohl ganze Winter lang in vielen Jahren gerungen wurde. Trotzdem verließ man das Atelier, ohne diesen Mühen Verständnis entgegenzubringen, und der gemalte »terrible effet de la nature« ließ ein Mitschwingen in reinem Kunstgenuß kaum aufkommen.

## Kunsteindrücke

Die Kunststadt München besaß keinen Kunstsalon, der Ausstellungen moderner Kunst veranstaltete. Freilich gab es den Kunstverein, in dem man sich besser zu einem Stelldichein verabredete, als sich an den ausgestellten Bildern in Betrachtung zu ergehen. Es gab den Glaspalast für Jahresausstellungen. Aber erst mit dem Aufkommen der Sezession kamen Leben und Bewegung in die moderne Kunst. Für uns Akademieschüler war das, was uns täglich vor Augen stand, das wirksamste Erlebnis. Es waren nicht einmal die Bilder der Pinakotheken, sondern oft nur einfache Photoaufnahmen, die wir in den Schaukästen der Kunsthandlung Littauer sehen konnten. Einmal waren es spanische Photos, Detailaufnahmen nach Velazques, den wir als ersten zu entdecken glaubten, so sehr berührte uns seine impressionistische Art zu sehen. Ein anderes Mal war es die Reproduktion eines Bildes von Degas, eine Frau, die einer Badewanne entstieg, die uns mit aus japanischen Holzschnitten übernommenen neuen Bildausschnitten bekannt machte. »Die Nacht« von Ferdinand Hodler, die einmal im Glaspalast zu sehen war, warf uns durch ihre Eindringlichkeit vollkommen aus der Haltung. Mir gefielen unter den Bildern der Münchner Maler auch die von Uhde, weniger die religiösen als die profanen Bilder, zum Beispiel seine Töchter in der Sonne mit einem Hunde spielend. In einer Ausstellung zeigte einmal die Sezession völlig erfolglos Corinth, dem man damals in München wie auch im übrigen Deutschland Geschmack absprach, dessen Pinselführung man spitz und dessen Bilder man unkünstlerisch fand. Corinth ließ sich nicht mit der in München gepflegten äußerlich dekorativen Ausnützung der alten Meister zusammenbringen. In der Stuck-Schule mußte schon gar die Ablehnung radikal sein. Daß mich die Lebendigkeit und Kraft der Darstellung anzogen, trug mir Spott ein. Zu den in Schleißheim im hintersten Schloßteil untergebrachten Bildern von Hans von Marées, zu denen man nur auf einem Gang über das Dach gelangen konnte, wallfahrteten wir, wohl als die ersten und noch ganz vereinzelten Bewunderer. Es wäre ungerecht, wollte ich nicht den Eindruck erwähnen, den auf mich ein Bild von Slevogt machte, das in einer eben eröffneten Sezessionsausstellung eine knappe Stunde lang zu sehen war und dann durch die Polizei gewaltsam

entfernt wurde. Selten nur löste in mir eine Malerei eine stärkere Sensation aus; die Goldstücke, die durch die Luft der nackten, verkürzt dargestellten Danae zufielen, elektrisierten mich als ein Wunder von Farbenschönheit. Auf diese freie Art hatte ich nie zuvor Tageslicht gemalt gesehen.

Aus den »Erinnerungen an meine Studienzeit«. Werk. 1947

## Freunde unter den jungen Kunsthistorikern

Friedrich Rintelen und Heinz Braune, Schüler Dr. Karl Volls, waren mir wertvolle Freunde geworden. Voll stand in offenem Kampfe mit der Münchner Malerei, und ›aller Weisheit voll‹, wie man im Spott sagte, schrieb er gefürchtete Kritiken für das Hamburger Fremdenblatt und die Münchner Allgemeine Zeitung, die nur kurze Zeit erschienen ist. Rintelen kam eines Tages aufgeregt und erfreut zu mir und rief: »Purrmann, denke dir, heute hat im Kolleg der Universität Karl Voll zu uns von dir gesprochen und hat gesagt: ›Meine Herren, gehen sie in die Akademie, dort sind die Arbeiten eines Wettbewerbs öffentlich ausgestellt; ein Maler ist dabei, den man hat durchfallen lassen, aber ich (Voll) habe ihm bereits sein Kränzlein gewunden und in beiden Zeitungen über ihn geschrieben.‹«
An einem der heißesten Sommertage machte ich Voll einen von ihm gewünschten Besuch. Er empfing mich erstaunlich nonchalant, fast unbekleidet, zwischen seinen Kakteen und seinen frühen, allerdings schönen Slevogt-Bildern. Erstaunt mußte ich vernehmen, daß es gar nicht zu verwundern sei, daß mir der Preis nicht zugesprochen wurde; es wäre auch nur schädlich, solchen Leuten wie mir dürfe man keine Preise verleihen. Er sei ein guter Freund von Slevogt und Paul Cassirer; ich würde, sowieso, gut daran tun, München mit Berlin zu vertauschen, an beide, an Slevogt und Paul Cassirer, solle ich mich wenden, er schreibe mir gerne eine Empfehlung.

Aus den »Erinnerungen an meine Studienzeit«. Werk. 1947

## Vincent van Gogh

Es war in München, daß ich zum erstenmal von van Gogh hörte. Eine dunkle Geschichte kursierte im Café Stephanie: ein ungewöhnlich interessanter moderner Maler, Holländer, habe sich in Frankreich auf freiem Felde aus Verzweiflung vor seiner Staffelei erschossen. So die Legende. Die Wirklichkeit war ja ganz anders. Bilder van Goghs wurden uns lange nicht bekannt, die Malerei war damals noch keine Verlegerangelegenheit; Propaganda – im Gegensatz zu heute – fehlte dem jungen Kunstschaffen in Deutschland wie in Frankreich vollkommen. Kunsthandlungen für moderne Kunst gab es selbst nicht in München, Bücher und Reproduktionen wurden kaum herausgegeben, und die ganz wenigen Photos und Bücher, die im Kunstbuchhandel auftauchten, ließen wir uns verschämt vorlegen unter dem Vorwand, zu kaufen, obwohl wir dazu nur recht selten Geld hatten.

Aus »Van Gogh und wir«. Kunst und Künstler. 1928

## Berlin

Angeregt durch die Lektüre der in ihren ersten Heften erschienen Zeitschrift »Kunst und Künstler« zog es mich für die nächsten Wintermonate (wohl 1904–1905) nach Berlin. Ein Erblühen der Kunst schien dort im Gange zu sein, Corinth und Slevogt, die in München nicht durchdringen konnten, waren längst dorthin übergesiedelt, und in München ärgerte man sich, daß man vom Niedergang seiner Künste sprach. Ein Theaterstück, das dem zu widersprechen versuchte, wurde aufgeführt, und ich selbst spielte darin eine kleine Rolle, allerdings nicht aus vollster Überzeugung.
Hier in Berlin konnte ich mir ein kleines Wohnatelier mieten; es lag zuoberst in einem schauderhaft hohen Hinterhaus, dessen Rückseite mit dem Atelierfenster gegen die Geleise der Stadtbahn lag, die Tag und Nacht alle drei Minuten in sausendem Getöse vorbeifuhr. Nebenher besuchte ich die Museen, zeichnete Abendakte bei Levin-Funke, und allabendlich fand sich dort ein Xylograph mit schwarzverätzten Händen ein, der mit seinen Zeichnungen, die treffend den Berliner Typ erfaßten, meine Aufmerksamkeit erregte. Es war der damals noch unbekannte Heinrich Zille.
Zu einer größeren Arbeit fand ich ein schönes Modell in einer polnischen Kunstreiterin, die ich lebensgroß als sitzenden Akt malte und die eine seltene Geduld zeigte, denn ich quälte mich, durch ständig neue Kunsteindrücke irregeführt, oft hoffnungslos damit ab. Schon hatte ich mehr Zeit und mehr Mittel darauf verwendet, als ich mir vorgenommen hatte und mir als armer Maler gestatten konnte.
Trotz der Nüchternheit der Misere vor der fragwürdigen Arbeit konnte ich mich nicht dazu entschließen, davonzulaufen und meine Arbeit, die ich in vielen sorgenvollen Stunden des Zweifels und dann auch wieder des Glaubens ihrem Ende entgegenführte, aufzugeben.

Aus den »Erinnerungen an meine Studienzeit«. Werk. 1947

## Paris

Fast ausnahmslos strebte unser Münchner Freundeskreis danach, bald nach Paris zu kommen. Diesem Kreis gehörten Walter Bondy, Georg Kars, Eugen von Kahler, Gino de Finetti, Alfred Kubin, Ernst Stein, Alexander von Salzmann und Albert Weisgerber an. Während der Sommermonate war ich aus materiellen Gründen noch an das Malerhandwerk im elterlichen Geschäft gebunden. Ich konnte mich erst nach einem in Berlin verbrachten Winter ein Jahr später in Paris einfinden. Levy, Weisgerber und Bondy hatten den Übergang von Berlin gar nicht erst gesucht. Sie waren es, die das Stelldichein, die Niederlassung in jenem öden, dunkeln Caféhaus am Montparnasse begründeten, das dann später als Café du Dôme Weltruf erlangte.

### Im Café du Dôme

Der Gästeraum des Cafés hatte nicht viel mehr als normale Zimmergröße. Rings an den Wänden entlang standen Tische, so daß es fast unmöglich war, sich von den übrigen Gästen

getrennt zu halten. Das war der Teil des Cafés, in dem sich die Deutschen befanden. Durch eine halbhohe Wand war er von einem kleinen Mittelraum abgeteilt, in dem sich fast nur amerikanische Künstlerschaft einfand. Am Boulevard Montparnasse lag in gleicher Flucht mit der Häuserreihe die reizlose Fassade der Dôme-Kirche, die kaum auffiel und auch in keiner Weise bemerkenswert war. Der Name »Café du Dôme« ist von dieser nahegelegenen Kirche hergeleitet.

Am ersten Weihnachstabend, den die Deutschen nicht ohne Christbaum feiern wollten, führte ich den mir aus Wien empfohlenen Julius Pascin ein. Das schien nicht recht erwünscht, weil man aus seinen Zeichnungen im Simplizissimus voreilige, vollkommen unberechtigte Schlüsse auf sein Wesen zog, das in Wirklichkeit zurückhaltend, ängstlich und bescheiden war. Pascin war einer der aufrichtigsten Menschen, die ich gekannt habe, ohne falschen Ehrgeiz und ohne die geringste Gewinnsucht. Unachtsam ließ er bei jedem Umzug, jeder Ortsveränderung die meisten seiner Arbeiten liegen. Zu seiner Berühmtheit kam er fast gegen seinen eigenen Willen.

Rudolf Grossmann, dessen geniale Zeichenkunst mir immer noch nicht genügend hervorgehoben scheint, war stets nachdenklich beobachtend und zeichnend unterwegs. Grossmann brachte mit geistreichen, oft recht treffenden, auch peinlich hellsichtigen Bemerkungen jeden, der sich ihm näherte, in größte Verlegenheit.

Das Café du Dôme wurde und war nur ein Zusammenkunftsort der verschiedenartigsten Begabungen aus Deutschland, die vielleicht wenig Anschluß an Franzosen fanden, dazu meist arm waren und eines Heimes entbehrten. Ich selbst bewohnte ein Hotelzimmer, das zu keinem Aufenthalt einlud und das unter einer Treppe eingebaut war. Es bot so wenig Raum, daß ich fast genötigt war, die Tür zu öffnen, wenn ich mich ausstrecken wollte, um einen Rock an- oder auszuziehen. Das gleiche Zimmer hatte vor mir der Dichter Max Dauthendey bewohnt. Als Freund Weisgerbers kam Theodor Heuss. Dauergäste waren die Schriftsteller Franz Hessel und Bernhard Kellermann. Hessel wurde in Paris ansässig. Kellermann haben wir gewiß zu Unrecht mit seinem Werk eher verspottet als ernst genommen. Kunstmaler in jeglicher Richtung fanden sich ein, nur wenige hielten intelligent nach neuen Strömungen der Kunst Ausschau. Gelegentlich kam Wilhelm Lehmbruck, sorgsam von seiner Frau behütet, aber auch propagiert. Der jähzornige, schweigsam melancholische, frauenumschwärmte Ernesto de Fiori war fast täglich da, selten Lyonel Feininger, hin und wieder Oskar Moll.

Eine Gruppe von Hamburger Malern kam: Nölken, Rosam und Ahlers-Hestermann. Kunstbeflissen, fast zu seriös aufnahmedurstig für diesen alles niederdrückenden Geist, der sich gewöhnlich breitmachte.

Paris trug die Menschen meist in eine Höhe, die man ihnen nicht zugetraut hatte, weil sie vom Leben nicht abgestumpft, sondern zugespitzt wurden, weil fruchtbare Künstlerdiskussionen auszunutzen waren, die zukünftige, hohe Bewertungen voraussehen ließen.

Von den gelegentlichen Besuchen, die uns Meier-Graefe, Paul Cassirer oder Flechtheim, Caspari und Feldmann abstatteten, brauche ich, weil es fast selbstverständlich war, nicht zu sprechen. Das Pariser Kunstklima warf schnell die als Freunde zuströmenden nach allen Richtungen und setzte sie auch seinen Gefahren aus. Ich sah mehr tragische Schicksale als je zuvor oder nachher in meinem Leben als Ergebnis.

Diese knappe Schilderung des Café du Dôme soll zeigen, was sich in ihm zutrug, und wie es sich meinen Augen darbot. Notgedrungen mußten sich kleinere Gruppen bilden, die sich näherstanden und sich den anderen gegenüber absonderten. Gemeinsam war allen das Bewußtsein, in Paris zu leben, sich am Pulsschlag des Weltrhythmus zu fühlen, in der Herzmitte des europäischen Kunstschaffens, in Paris das Leben eines Künstlers zu führen, sich zu bilden und Anregungen zu empfangen.

Aus »Erinnerungen an den Maler Rudolf Levy«. 1951

## Purrmanns Wirkung auf die Pariser Kameraden

Die Kameraden in Paris, so berichtete Friedrich Ahlers-Hestermann, hatten alle eine stille Hochachtung vor Purrmanns Talent und dem Fanatismus, mit welchem er weiterarbeitete. Man zeigte ihm in den Ateliers die Bilder und nahm von seiner wortkargen Sachlichkeit Kritiken entgegen, die man sich vielleicht von anderer Seite verbeten hätte. Von seinen eigenen Arbeiten sah man nur selten etwas. Trotz seines engen persönlichen Anschlusses an Matisse hat er diesen doch niemals nachgeahmt, sondern nur angestrebt, seiner Farbe die größtmögliche Reinheit und der Zeichnung die höchste Ausdruckskraft nach der Seite des Charakters zu geben. Schwungvolles Malen, die Latinität des Franzosen, welche immer daran ist, im Ganzen oder Einzelnen die Erscheinung zur Arabeske zu wandeln, lag Purrmann gar nicht. Vorzug und Nachteil seiner Bilder verbinden sich eng, indem die Gewissenhaftigkeit, welche ihn jeden Quadratzentimeter seiner Fläche innerlich prüfen läßt, ehe er ihn ausfüllt, seinen Arbeiten das Hinreißende, die Spontanität oft nimmt, aber ihnen die charaktervolle Schönheit hoher Künstler-Ernsthaftigkeit sichert.

Aus »Kunst und Künstler«. 1918

## Im Atelier Matisse

Man weiß aus Purrmanns eigenen Schilderungen in wie enge Beziehungen er in Paris zu Matisse trat. Er war einer der Mitbegründer des »Atelier Matisse«, in dem sich eine internationale Avantgarde junger Maler versammelte. In dem 1922 in »Kunst und Künstler« erschienenen Aufsatz »Aus der Werkstatt Henri Matisses« hat Purrmann am Ende zusammengefaßt, was diese Zeit für ihn bedeutete:

Matisse trachtete danach, in seinem Atelier wieder eine Disziplin herzustellen. Er proklamierte den Wert der Haltung, er führte die Maler auf eine feste Basis des Studiums zurück, zu einer langen Beobachtung voll Geduld. Um ihn herum wurde gearbeitet, es gruppierten sich Leute, die ihn zu verstehen suchten. Das war um so wohltätiger, als die Malerei schon etwas aufgelaufen war in schnelle Impressionen und ungefähre, wenn vielleicht auch charmante Harmonien. Man sagt vielleicht, es hätte bei Matisse zwar Disziplin, nicht aber Tradition gegeben. Dieser Einwurf scheint mir beinahe ein Vorzug zu sein, die Berufung auf »Tradition« ist gemeinhin nur eine Entschuldigung mittelmäßiger Künstler, um ihrer Arbeit, die an sich nicht Kraft genug hat, eine Stütze zu geben. Die wahre Tradition ist nur ein Rahmen, der sich um die geistigen Bestrebungen und gemeinsamen Techniken einer Epoche und eines Volkes bildet.

Die Meister des neunzehnten Jahrhunderts, Delacroix, Courbet, Manet und Rodin sind auch genötigt gewesen, sich die Tradition zu eigen zu machen und sie nach ihren Bedürfnissen umzuformen. Oft habe ich Matisse klagen hören, daß jeder für seine Sensationen eine geeignete Form selbst finden müsse. Ich und viele seiner Schüler loben Matisse, weil er uns einer Zucht, einer Formkritik, der Beachtung der Farbe, sowie der Kontrolle und Analyse unserer Vorgänge unterworfen hat.

### Mit Matisse 1910 in München

Wohl der größte Teil der Bilder, die in Deutschland waren, kamen durch mein Werben dorthin, und mit Trauer mußte ich erleben, daß die Nazis wieder gründlich damit aufräumten. So ist auch das schöne Geranienstilleben der Münchner Pinakothek durch meine Vermittlung von Herrn von Tschudi in Paris in Auftrag gegeben worden, und als es Matisse in nur wenigen Tagen malte und gleich schickte, glaubte Tschudi nicht recht ernst genommen und betrogen worden zu sein. Doch der erste Schock wurde durch den Erfolg des Bildes bald ausgeglichen, so daß wir Tschudi anläßlich der Ausstellung muselmanischer Kunst in München einen Besuch machen konnten. Er zeigte dabei Matisse seine überaus bewunderten Bilder von van Gogh, gegen die sich Matisse in bezug auf die Komposition kritisch äußerte. Was ihm bei van Gogh fehlte, sah er als Vorzug und Erfüllung in einem nebenan ausgestellten neuentdeckten Grünewald. Auch sonst gab Matisse zu meiner Verwunderung Gauguin und sogar Odilon Redon vor van Gogh den Vorzug und ich erkläre mir das hauptsächlich damit, daß er diesen Künstlern mehr Anregung zu verdanken hatte; jene von Redon ist in seinen Blumenstilleben gar nicht zu übersehen. Die Ausstellung muselmanischer Kunst aber hatte besondere Anziehung, deren Einfluß so evident ist, und Matisse war solch ein sammelnder Liebhaber persischer Teppiche und asiatischen Kunstgewerbes, daß es nur zu verständlich war, daß ihn diese Schau beglückte. Es war für mich schön, mitempfinden und miterleben zu dürfen, wie er diesen farbigen Arabesken der Teppiche studierend nachging und die höchste Form künstlerischen Gleichgewichts im Metall-Kunstgewerbe, besonders bei den Aquamanilen, erfaßte.

München war nicht Berlin. Das heitere Volksleben in den Bierkellern und -gärten hatte es Matisse wahrlich angetan. Aber auch Nürnberg entzückte ihn; der Marktplatz erschien ihm so sympathisch, daß ich ihn immer wieder dorthin zurückführen mußte.

Aus »Über Henri Matisse«. 1946

Damals entstanden im Löwenbräukeller in München, im Sommer 1910, vor einem Photoautomaten die beiden berühmt gewordenen Aufnahmen, von denen die eine Purrmann, Weisgerber und Matisse, die andere Marquet, Weisgerber und Matisse zeigt, Dokumente einer Künstlerfreundschaft.

### Mit Matisse in Berlin

Matisse betrat Gauls Atelier in einem Augenblick, als dieser verzweifelt nahe daran war, seine Arbeit, eine Gruppe sich gegenseitig bekämpfender Stiere, aufzugeben. Familie und

Auftraggeber bedrängten ihn; er wußte nicht mehr weiter. Matisse, der die Schwächen herausfand und seine Kritik sachlich begründete, indem er ihn auf mangelhaft equilibrierte Teile und Maße aufmerksam machte, die nicht in gegenseitiger Beziehung standen, erlöste Gaul mit wenigen Worten über die Gesamteinheit aus seinen Nöten, Gaul fand daraufhin den Weg zu einer glücklichen Weiterarbeit und zu einer Vollendung. Von nun an gehörte er zum Kreise der Bewunderer von Matisse und verteidigte ihn gegen alle damals auf ihn herabhagelnden Angriffe.

Aus »Die Einheit des Kunstwerkes.« Werk. 1949

Matisse und Purrmann in Collioure

Daß bis Matisse das Licht der Collioure-Gegend bei seinen Sommeraufenthalten um 1910, die ich mit ihm teilte, eine Hauptrolle spielte, um der Landschaft im Bilde nahe zu kommen, besagt, daß er mir ständig davon sprach und mich oft auf seine Auswirkungen aufmerksam machte, so daß selbst ein Blatt Papier in einem offenen Zimmerraum heller bleibt als alles, was sich in freier Natur abspielt. Auch deutete Matisse oft auf die beschattete, von der Sonne beschienene Dachrinne und bemerkte, daß selbst die Schatten noch heller erschienen als der darüberliegende Himmel. Matisse sagte und fand, daß keine Landschaft in dieser Beleuchtung sich besser dazu eigne, sie mit ganz reinen Farben ohne jede Vermischung – nicht wie oft geglaubt wird – zu übersetzen, sondern wiederzugeben. Dort und unter diesen Umständen gab er seinen ausschlaggebenden und großartigen Beitrag zur Entstehung des französischen Fauvismus.

Antwort auf eine Umfrage »Was bedeutet die Landschaft für den Maler?« von »Christ und Welt«, Stuttgart. Erschienen am 29. 12. 1961

**München – Im ersten Weltkrieg**

Purrmann kopiert Rubens in der Pinakothek

Während des ersten Weltkrieges wohnte Hans Purrmann zeitweise in Beilstein bei Stuttgart bei Verwandten seiner Frau, die aus der württembergischen Familie Vollmoeller stammte.
Um sich für seine eigenen Kompositionen und seine koloristische Entwicklung anregen zu lassen, benutzte er einen Aufenthalt in München (1915), um den »Bethlehemitischen Kindermord« von Rubens in der Alten Pinakothek zu kopieren. Der damalige Konservator des Museums, August L. Mayer, charakterisierte die freie Kopie Purrmanns in einem Aufsatz »Moderne Meisterkopien«, der 1917 in »Kunst und Künstler« erschienen ist:
Die Purrmannsche Kopie des Bethlehemitischen Kindermords von Rubens in der Münchner Pinakothek läßt unschwer erkennen, was den Künstler zu seiner Nachschöpfung veranlaßt hat. Es ist die Farbenkomposition dieses in jeder Hinsicht grandiosen Rubensschen Bildes, seine farbige Dynamik, nicht so sehr die blühende Palette des Rubens im allgemeinen, der Farbenreichtum, als vielmehr die außerordentlich weise Verteilung und die außerordentliche Kunst der Steigerung innerhalb der gesamten Komposition, wie bei den einzelnen Figuren.

Purrmann hat keinen Augenblick daran gedacht, seine Technik zu verändern, die Malweise von Rubens äußerlich nachzuahmen. Aber man sieht deutlich, welche Summe von Belehrung und Anregung er aus der Unterhaltung mit Rubens zieht, wie er, dem es in seiner Kunst gerade darauf ankommt, die farbige Kraft seiner Objekte aufs höchste zu steigern, dadurch, daß die einzelnen Farbwerte im Bild unaufhörlich sich selbst einander steigern, hier neue Aufschlüsse über die Ökonomie der Mittel, wertvollste Winke für große komplizierte Farbkompositionen gewinnt.

**Berlin**

In den Berliner Jahren (1915–1935) hat Purrmann häufig in der von Karl Scheffler redigierten, bei Bruno Cassirer verlegten Zeitschrift »Kunst und Künstler« über aktuelle Themen geschrieben. Eine Schilderung der zwanziger Jahre ist er uns schuldig geblieben. Wir greifen deshalb auf die Erinnerungen von Karl Scheffler, Die fetten und die mageren Jahre (München 1946), zurück, der Purrmann in der Berliner Zeit treffend charakterisiert:
1915 kam Hans Purrmann nach Berlin und begann regelmäßig in der Sezession auszustellen. Als Maler gewann er starken Einfluß, weil seine durch die Matisse-Schule gegangene Kunst dem in Deutschland vernachlässigten Kolorismus eine Lehre wurde und weil er mit seltener Einsicht sein Kunsturteil ausgebildet hatte. Er gehörte zu den denkenden Künstlern, doch dachte er nicht begrifflich, sondern anschaulich mit den Sinnen. Er war in Deutschland eine nicht alltägliche Erscheinung, weil er streng von der Form aus dachte und sich um Inhalt, Weltanschauung und Gehalt nicht kümmerte; doch nahm er den Begriff Form weit und tief genug, um alles Leben einzuschließen. Seine Erscheinung hatte etwas Nachdrückliches durch die Intensität des Ausdrucks. Sein Kopf fiel in jeder Gesellschaft auf; ohne ihn zu kennen, ließ sich von Purrmann sagen: dieser Mann ist gar nicht imstande, anders als wesentlich zu denken. Niemand hatte so viel Glück beim Herumstöbern in Antiquitätenläden, immer wieder fand er dort das Seltene und Unerkannt-Wertvolle. Es versteht sich, daß dieses Glück Verdienst war. Wie wenig andere hatte er die ganze Kunstkultur der Zeit und der Vorzeit in sich aufgenommen, er vermochte den Künstlern aller Zeiten in die Seele zu blicken. Wie er sich als Maler über jeden Strich, den er machte, Rechenschaft gab, so wußte er auch mit den Empfindungen Bescheid, die Kunstwerke in ihm erregten. Wenn er für die Zeitschrift über Kunst schrieb, so war manches unbeholfen, im Entscheidenden jedoch beschämte er die Kunstschriftsteller durch die Originalität des Sehens und des Ausdrucks. Ihm gelangen kurze schlagende Formulierungen. Seine Fähigkeit, das treffende Wort zu sagen, ließ ihn zuweilen erscheinen, als sei er unmittelbar vom Gewissen der Kunst beauftragt.

Reisen nach Südfrankreich und Italien während der Berliner Jahre

Die Berliner Zeit wurde immer wieder von längeren Aufenthalten im Süden unterbrochen. 1924 bis 1928 lebte er für einige Zeit ganz in Rom, malte auf dem Forum, den Ausblick auf den Pincio aus seinem Atelier in der Via Margutta, kopierte Tizians großes Bild »Venus züch-

tigt Amor« in der Villa Borghese. Besonders reich waren die Ergebnisse des Sommers 1930, in dem Purrmann in Sanary-sur-Mer, an der südfranzösischen Küste, wo er auch Werner Gilles kennen lernte, malte. Karl Scheffler hat in einem berühmt gewordenen Aufsatz in »Kunst und Künstler« diese Bilder charakterisiert. Der Aufsatz schließt mit den Sätzen:
Es ist die Ernte eines Malers, der noch vor dem Motiv redlich zu malen wagt, der vor der Natur von der Natur zu abstrahieren vermag und der in der Studie schon, durch Auslassen, Verstärken und Zusammenfassen, die künstlerische Übertragung herstellt, weil er anders als kunstmäßig überhaupt nicht anschauen und denken kann. Diese neue Kollektion wirkt wohltätig, weil die Malerei so menschlich einfach anmutet, weil sie unter der Kontrolle der Erfahrung leicht geblieben ist, weil sie sich, bei allem Ernst, vieldeutig spielerisch gibt, weil sie von der Wahrheit der Anschauung lebt und doch festlich gesteigert erscheint, weil die Bilder zu Ende geführt sind, ohne die Frische des ersten Wurfs einzubüßen, weil in der Gesamtheit der Bilder etwas Edles ist, ein heiteres lyrisches Glück, weil es Naturbekenntnisse sind eines »ganz von einer Empfindung vollen Herzens«.
Purrmann ist weder Lehrer einer öffentlichen Anstalt noch hat er Schüler. Dennoch ist er – ungewollt – einer der wichtigsten Lehrer der deutschen Malerei. Sein Arbeiten hat etwas Beispielhaftes. Und sein Menschliches hat es auch. Weil er nämlich, wie alle echten Naturen, lebt, was er lehrt.

## Liebermann und Konrad von Kardorff

Nur über Konrad von Kardorff, den Berliner Maler und Schüler Max Liebermanns, hat sich Purrmann sehr viel später einmal in einem Gedenkaufsatz, der etwas von der Atmosphäre jener Jahre festgehalten hat, geäußert:
Oft nahm mich Kardorff an Sonntagvormittagen mit, um Liebermann einen Besuch zu machen. Liebermann war dann besonders aufgeräumt und man merkte, wie es ihn freute, sich mit Kardorff zu unterhalten und ihm seine neuesten Arbeiten zu zeigen, oder mit ihm seine Kunstschätze zu bewundern. Er holte dann fast regelmäßig seine Rembrandtzeichnungen hervor oder öffnete seine Mappen mit Daumier-Lithos und sprach über die Impressionisten. Oft wurde mir dabei klar, wie sehr Liebermann sich als Preuße und Berliner fühlte, als Glied der Kette Krüger und Menzel. Als Liebermann erkrankte, sah ich Kardorff besorgt herumgehen und als er starb, kam Kardorff niedergeschlagen zu mir. Er litt darunter, daß Liebermann das bittere Schicksal traf, so verachtet in Deutschland sterben zu müssen, und wir beschlossen, an seinem Begräbnis teilzunehmen. Wir riefen die Preußische Akademie an, ob sie irgendeine Ehrung vorgesehen habe und wurden kühl und kurz abgefertigt. Als ich dann als deren Mitglied darauf bestand, mehr zu erfahren, wurde ich gefragt, ob ich in einem Auftrag handle. Nein, ich meinte nur, daß Liebermann während zwölf Jahren Präsident der Akademie gewesen sei, und das lasse mich doch erwarten, daß man sich dankbar zeige, da er doch wirklich in diesen Jahren die Akademie lebendig verwaltet, belebt und zu hohem Ansehen gebracht habe. – Mit Kardorff ging ich dann zu der Feier auf dem alten Friedhof in Berlin, wo Liebermann bei seinen Vätern Ruhe finden wollte. Karl Scheffler hielt eine Rede und die bedrükkende Stimmung war kaum zu überwinden, die meinen Freund Kardorff und mich überfiel.

Wir waren die einzigen Maler und nur das schwermütige und schöne Gesicht der so hochstehend menschlichen und künstlerischen Käthe Kollwitz leuchtete aus der kleinen Menge der Leidtragenden heraus.

Aus »Leben und Meinungen des Malers Hans Purrmann«. Wiesbaden. 1961

### Die Verfemung Purrmanns

Nach P. O. Rave, »Kunstdiktatur im Dritten Reich« wurden 36 Gemälde Purrmanns in deutschen Museen beschlagnahmt. Dr. Heinz Braune, der Assistent Hugo von Tschudis, später Museumsdirektor in Stuttgart und Breslau, hat die Fakten in einer 1949 abgegebenen »Eidesstattlichen Erklärung« festgehalten:

Ich bezeuge hiermit an Eidesstatt als ehemaliger Direktor des Breslauer Museums der Bildenden Künste, daß die 5 wertvollen Gemälde des Malers Professor Hans Purrmann, die ich für dieses Museum erworben hatte, durch die von Hitlers Beauftragten durchgeführte sogenannte »Reinigung« der Museen von artfremden oder »entarteten Kunstwerken« beschlagnahmt, entfernt und vernichtet wurden, und daß der hervorragende Künstler damit gebrandmarkt und in seinem Ruf aufs schwerste geschädigt worden ist. Das gleiche Schicksal erfuhren seine Gemälde in allen großen und kleineren öffentlichen Museen, wie zum Beispiel Nationalgalerie in Berlin, Neue Pinakothek in München etc. (es mögen wohl gegen 30 Bilder gewesen sein), mit einziger Ausnahme des Stuttgarter Museums, wo seine Bilder rechtzeitig versteckt worden waren.

Ebenso bezeuge ich, daß Purrmann als Leiter der Villa Romana in Florenz gelegentlich des Besuchs von Hitler in Florenz von der Sicherheitspolizei auf deutsches Verlangen als Antinationalsozialist ins Gefängnis gesteckt worden ist.

### Florenz

Im Jahre 1935 übersiedelte Hans Purrmann mit seiner Familie nach Florenz, um in ehrenamtlicher Funktion der Stiftung Villa Romana in Florenz vorzustehen. Hier konnte er sich freier als in Berlin fühlen und das Haus war bald ein Mittelpunkt für freiheitlich gesinnte deutsche Künstler, die dort ihre Stipendiatenzeit verbrachten, für Freunde aus Florenz, darunter Curt Glaser, Leopold Stein, Rudolf Levy und andere dem Regime wenig erwünschte Persönlichkeiten. Man braucht heute nur die Namen der Menschen zu nennen, die damals in der Villa Romana zu Gast waren, um zu wissen, welcher Geist hier zu Hause war, die Bildhauer und Maler Toni Stadler, Toni Fiedler, Gerhard Marcks, Kurt Blumenthal, Emy Roeder, Joseph Faßbender, Werner Haftmann, Monika Mann, Gräfin Treuberg, der Schriftsteller Kasimir Edschmid.

Hans Purrmann hatte sich in einer Wohnung zu ebener Erde häuslich eingerichtet, von Kunstschätzen, die sich täglich mehrten, umgeben. Als ich das Haus zum ersten Mal betrat, hatte er gerade auf einer Florentiner Versteigerung einen kleinen Monticelli erworben. Durch die Fenster spielten die grünen Reflexe des üppigen Gartens, in dem er immer wieder malte. Die Fülle südlicher Früchte breitete sich in weißen Weidenkörben, die auf den Tischen standen.

Vermeergelbe Zitronen, grünviolette Feigen, leuchtende Orangen, betauter Wein mit noch frischen dunkelgrünen Blättern reizten zu starkfarbigen Stilleben. Oft zog der Künstler mit dem Aquarellkasten aus, um bald von der Höhe des Arno-Ufers, bald von Bellosguardo den Blick auf die Stadt, die Domkuppel und den Turm der Signoria festzuhalten, die Formen großer Architektur mit der Landschaft der Toskana zu vermählen.
Die so glücklich begonnenen Florentiner Jahre führten ins Dunkel. Karl Scheffler schrieb: »Purrmann aber sah von Italien aus die deutsche Kunst sterben und empfand es tief.« Mathilde Purrmann starb nach langem Leiden 1943 in Deutschland, Purrmann flüchtete noch im gleichen Jahr in die Schweiz, da er sich durch Hilfe für andere selbst gefährdet hatte.

Aus »Leben und Meinungen des Malers Hans Purrmann«. Wiesbaden. 1961. Kommentar.

**Montagnola**

Hans Purrmann mußte sich im kritischen Moment des Krieges in der Schweiz sicherer als in seiner Heimat fühlen. Zusammen mit dem deutschen und dem Schweizer Konsul hatte er manchem Verdächtigen, manchem Flüchtling geholfen, was nicht unbekannt geblieben war. Als Hitler nach Florenz, noch in Friedenszeiten kam, hatte man ihn kurzerhand eingesperrt, wahrscheinlich eher weil man eine freie Meinungsäußerung fürchtete, als daß man ihn unter die Verschwörer rechnete. Der Schweizer Konsul sorgte nun dafür, daß er nach dem Tode seiner Frau mit einem ordnungsgemäßen Schweizer Visum, das damals nur selten gegeben wurde, die Grenze überschreiten konnte, als »Kranker«, in Begleitung einer Ärztin.
Da er sich von dem italienischen Lebensstil, dem südlichen Licht, der reichen Flora nicht trennen wollte, blieb er im italienischen Teil der Schweiz, im Tessin. Zuerst wohnte er eine Zeit in Castagnola bei Lugano, auf der Sonnenseite. Später zog er auf die Collina d'oro, hoch über Lugano, nach Montagnola, wo ihm die Besitzer des Hotels, Herr und Frau Ceccarelli den Aufenthalt so angenehm wie möglich machten. Später fand er in der Casa Camuzzi, einem verwunschenen Barockschlößchen, eine Wohnung, die es ihm erlaubte, sich mit seinen Sammlungen, seinen Büchern und seinen Bildern zu umgeben. Es war das Haus, in dem Hermann Hesse lange gewohnt hatte und das den Schauplatz für seine farbige Malernovelle »Klingsors letzter Sommer« abgegeben hat. Das Schlößchen selbst hatten sich Tessiner Stukkateure, Meister ihres Faches, aus in St. Petersburg bei der Ausstattung der Zarenschlösser erworbenen Honoraren gegen Ende des 18. Jahrhunderts, kunstvoll an den Hang geschmiegt, gebaut. Die Fenster gegen den See hin sehen auf den märchenhaft verwilderten Garten, auf dessen Terrasse Hans Purrmann oft gemalt hat. Die türkisgrünen Schatten des Parkes wurden dann zur koloristischen Hauptkomponente der Bilder. Nach Süden hin, am Hotel Believue vorbei, lag das Atelier, dessen großes Fenster sich gegen den Hügelhang, den See und die jenseitige Bergkette in immer anderem Licht öffnet. Auch hier bot sich eine unerschöpfliche Zahl von Motiven als Belebung des Malerauges.
Montagnola, das Atelier am Hang, die Wohnung in der Casa Camuzzi, »eine Nachtschönheit«, wie Purrmann sagt, voll mit seinen Schätzen, ist zu seiner Heimat geworden. Nur wenige Sätze fließen darüber in die Briefe ein, so selbstverständlich ist der Aufenthalt hier geworden.

»Letzte Woche war ich vom Atelier vollkommen abgesperrt durch Schneefall und Vereisungen« vermeldet er mehrfach. Oder er schreibt wie ein Einheimischer lakonisch: Hier hatten wir immer schönes Wetter und einen ungewöhnlich schönen Herbst. Ich bedaure nur, daß ich nicht Landschaften malen konnte.

Auf die Frage eines Malers, wie sich der Winter für einen Landschaftsmaler im Tessin anlasse, antwortet Purrmann in einer Weise (22. XII. 1955), die sein eigenes, sachliches Verhältnis zu dieser Landschaft charakterisiert: Sie fragen, wie der Winter im Tessin sei. Ich finde ihn weit schöner als den Sommer, und er zeichnet sich meist aus durch wochenlanges schönes Wetter. So ist es auch in diesem Jahr und die Landschaft ist besonders schön und nicht wie im Sommer monoton und allzu grün. Allerdings, wenn man im Freien malen wollte, so hängt man damit vom Glück ab, denn in den letzten Wintern gab es immer viel Schnee, der bis jetzt in diesem Jahr fehlt. Als ich im ersten Jahr aus Italien nach dem Tessin kam, malte ich den ganzen Winter lang in freier Natur, allerdings war damals ein außergewöhnlicher und angenehmer Winter und ich verbrachte ihn in Castagnola, wo es weit wärmer ist als in Montagnola, da es auf der Sonnenseite liegt. Wenn man die Absicht hat, im Winter im Tessin im Freien zu malen, so kann man das höchstens in Locarno oder Castagnola wagen. Aber, das kann ich Ihnen sagen, malerisch würden Sie ganz überrascht sein, wie schön sich alles präsentiert.

Nur einmal spricht er aus, was er empfindet, in einem Dezemberbrief an den heimatlos gewordenen Freund Johannes Guthmann:

Jetzt bin ich wieder in Montagnola und denke den Winter über hier zu bleiben ... Es ist so wichtig in unserem Alter, daß man sich sicher und geborgen fühlt, und es ist mir endlich auch gelungen, hier eine Wohnung zu haben, in der ich ein paar schöne Dinge, die mir noch geblieben sind, um mich haben kann.

Aus »Leben und Meinungen des Malers Hans Purrmann«. Wiesbaden 1961.
Briefzitate und Kommentar der Herausgeber

## Reisen nach Deutschland und Italien während der Jahre in Montagnola

In den bald zwanzig Jahren, die Hans Purrmann nun in Montagnola lebt, brach er oft zu Reisen nach Mailand, in die deutsche Schweiz und nach Deutschland auf. Seine umfangreiche Korrespondenz spiegelt die Eindrücke, die er empfangen hat. 1951 besuchte er seit den Kriegsjahren zum ersten Mal wieder die Heimat. Einige charakteristische Äußerungen folgen:

### Besuch bei Karl Scheffler in Oberlingen

Übrigens bin ich auch an den Bodensee gereist und habe das Grab meiner Frau in Langenargen besucht. Dabei bin ich über Überlingen gekommen und habe Karl Scheffler guten Tag gesagt. Ich fand ihn äußerst frisch und die Ruhe, die er ausstrahlt, war mir sehr angenehm. Ich habe auch immer, selbst wenn ich mit Schefflers Kunstmeinung nicht einig ging, die Reinheit und Unbestechlichkeit bei ihm bewundert.

Aus einem Brief an Friedrich Ahlers-Hestermann vom 30. April 1951

## Kunst in Deutschland 1951

Im Grunde genommen war ich etwas von dem Geisteszustand in Deutschland entsetzt oder vielmehr ich stand ihm beunruhigt gegenüber. Ich meine den Geisteszustand in bezug auf die Kunst, in dem sich bei mir alles spiegelt wie bei einem Handschriftenleser in der Handschrift, und ich brauche hier lange Zeit, wieder zu mir selbst zurückzufinden. Ich war mit vielen Museumsleuten zusammen, mit Kunstschriftstellern und alles mußte ich anhören und sie wollten meine Zustimmung für ihre Kunstbestrebungen haben, die mir allzu gewagt und von Amerika abhängig erscheinen. Im Grund zeigt sich ja leider der chaotische Zustand unserer Welt überall an, aber nirgends so scharf wie in Deutschland wie mir scheint.
Im übrigen war ich sehr erschüttert von all den Zerstörungen, die ich mir in diesem Ausmaß doch nicht vorstellen konnte. Aber wo treiben wir hin und wie weit geht die Zerstörung, die noch von uns ausgeht? Kulturell scheint sie auch noch keinen Halt gefunden zu haben.

Aus einem Brief an den Jugendfreund Stierer vom 21. Mai 1951

## Monologe der Künstler

Wo ich in Deutschland hingekommen bin, haben die Künstler darauf gedrungen, mir ihre Sachen vorzuführen, aber in Wirklichkeit waren alles nur Monologe, die sie mir gehalten haben und wollten von mir gar keine Stellungnahme. Ich sollte eigentlich nur schlucken, was sie sich selbst ausgedacht haben. Und heute denkt man sich besonders viel aus und zwingt alles mit Methode den anderen auf, die wir längst schon in anderer Weise unangenehm erlebt haben.

Aus einem Brief an Johannes Guthmann vom 19. April 1952

## Die Picasso-Ausstellung in Mailand

Dann sah ich auf der Rückfahrt die große Picasso-Ausstellung in Mailand, ein ungeheures Ereignis, Picasso in so vollendeter ausstellungstechnischer Form präsentiert zu sehen. Der Eindruck ist ungeheuer und auch ich habe danach Mühe, an mich selbst und an meine Malerei zu glauben und zurückzufinden, die nicht so direkt auf Wirkung und Könnerschaft aufgebaut ist wie diese von diesem tollen Spanier.

Aus einem Brief an Martha vom Scheidt, die Dichterin Martha Saalfeld vom 23. Oktober 1953

## Die Cézanne-Ausstellung in Zürich 1956

Du hast sicher die Cézanne-Ausstellung in München gesehen. Ich habe sie in anderer Form in Zürich gesehen, und ich hatte einen ganz großen Genuß dabei. Cézanne erschien mir größer als je, und in meiner Verehrung bin ich mit diesem Maler auf ein Maß gekommen, das alles übersteigt.

Aus Briefen an Heinz Braune und Eduard Bargheer. 7. und 15. Dezember 1956

## Ischia

In den heißen Sommermonaten ging Hans Purrmann nach Ischia um dort zu malen. Meist nahm er in Porto d'Ischia Quartier, in dem Albergo am Hafen, in dem er schon in den zwanziger Jahren mit seinem Freund Konrad von Kardorff gewohnt und von dessen Fenster aus er immer wieder Bilder des Hafens gemalt hatte. Auch hier versammelte sich am Abend beim Calabresen am Quai in immer wechselnder Zusammensetzung eine Tafelrunde, in der künstlerische Fragen erörtert wurden. Werner Gilles, Eberhard Seel und Hans Kuhn kamen von San Angelo herüber, Eduard Bargheer von Forio, Ernst Schumacher, der in Porto d'Ischia wohnte, Heidi Vollmoeller, die blonde Nichte Purrmanns, die in Zürich eine Galerie alter Kunst führt – sie alle saßen an den wackligen, zusammengerückten Tischen. Es war eine der Akademien, wie sie sich um Purrmann immer wieder gebildet haben, nie in den Räumen einer staatlichen Institution, im Atelier Matisse, im Café du Dôme, im romantischen Café, in der Villa Romana, in Montagnola, in der Villa Massimo in Rom im Sommer 1959.

Im Sommer gehe ich meist aufs Land, um dort in Ruhe zu landschaftern. So reise ich in wenigen Tagen schon nach Ischia und bleibe den ganzen Sommer über dort und komme erst im Spätherbst zurück.

Aus einem Brief an Strecker, 1. Mai 1958

## Malen in Lerici

Am letzten Sonntag kam ich aus Italien zurück, glücklich, dem Lärm entgangen zu sein, den ich besonders in den Orten am Meer störend empfand, wo ich mich zuletzt aufgehalten habe. Ich suchte ein paar Aquarelle zu machen, aber das Wetter hat mich nicht besonders begünstigt und die verwilderte Jugend, die mich neugierig umstand, hat auch nicht dazu beigetragen, daß ich mich besonders frei ergehen konnte. In diesen Orten am Meer ist meist die Landschaft nicht so sehr interessant und man ist angewiesen auf Häusergruppen und Hafenmotive, wo natürlich das meiste Leben konzentriert ist. Auch soll die Italiener der Teufel holen mit ihren Millionen Motorrädern, die einen fürchterlichen Radau machen, wobei jeder Italiener glücklich ist, wenn er möglichst Krach machen kann, um die Aufmerksamkeit damit auf sich zu lenken.

Aus einem Brief an Edmund Hausen vom 10. August 1951

## Griechenland

Denken Sie, ich war in Griechenland! Wunderbar. Anstrengend, viel stehen, gehen und laufen, aber unendlich viel zu sehen und besonders große Kunst früher archaischer Plastiken, die ungeheuer eindrucksvoll sind. Die Reise habe ich mit meinem Sohn per Flugzeug gemacht, alles ging gut. Aber ich kam doch etwas müde zurück.

Aus einem Brief an die Bildhauerin Emy Roeder vom 28. April 1958

## Gedanken über Kunst

### Aus den Schriften von Hans Purrmann

»Natur und Kunst, sie scheinen sich zu fliehn . . .«
Wo Mut und revolutionäres Wollen die Künstler von der Natur abgetrieben haben, wird diese in besserer Erkenntnis immer wieder angerufen. Ich persönlich habe lieber ein Bild, das etwas vorstellt, obschon ich von Bildern, die ich hundertmal angesehen und bewundert habe, oft nicht sagen konnte, was eigentlich vor- und dargestellt war!
Picasso scheint mir als Kubist die größten Vorzüge zu haben, er komponiert und gibt eine reine künstlerische Vision der Natur, mehr als in seiner blauen Epoche, wo er zu real die armen Leute fühlbar macht, sein letzter Stil hat dagegen mehr Ampleur. Die Natur verleitet leicht zu ihrer Imitation, die geistlos und unkünstlerisch ist und doch bildet diese den Ausgangspunkt zu jeder Kunst und verbietet strenge jeden Unsinn. »Natur und Kunst, sie scheinen sich zu fliehn . . .«
Alle Künstlerarbeit ist eine fortwährende Reinigung, ein Zurückfinden zur Naivität, den Stil macht eine noble Sensation vor der Natur und der hohe geistige Standpunkt der Auffassung! Der Ausdruck seiner Zeit wird nicht erdacht, er liegt höchst geheimnisvoll im Kunstwerk, auch die schlechteste Kunstarbeit läßt sich auf die Zeit ihrer Entstehung abschätzen, aber doch gibt der stärkste Künstler und der empfindsamste gewöhnlich die Richtung.

Aus der Antwort auf eine Umfrage des »Kunstblattes« (Berlin 1922). »Ein neuer Naturalismus?«

### Naturtalent und Zuchttalent

Es gibt eine Art von Talent, das der Zeit entwachsen, sich geradezu Beeinflussungen hingeben muß, um sich zu formen. Geschmack, Umgang und Geisteskultur sind bestimmend, und ich weiß nicht, ob nicht ein solches Zuchttalent für die Bewegung der Zeit wertvoller und wichtiger ist als das Naturtalent. Alle großen Maler waren auf der Suche nach Anregungen und Beeinflussungen; und wir sehen sie oft vollkommen aufgehen in ihren Anregern. Ein so geartetes Talent ist meist so stark, daß es sich als feige ansehen würde, nicht überall Beeinflussungen aufzunehmen, wo es sie auch immer finden kann. Es gipfelt endlich in der besseren Leistung, im größeren Können, findet notgedrungen auch den unverbrauchten Stil und den besten Ausdruck der Zeit. Es ist sich selber rätselhaft und entwickelt sich in der Reibung. Auch was man an den Naturtalenten vermißt: daß sie nicht in der Tradition stehen und dieser nicht dienen, wird den Zuchttalenten zum Vorteil.

Aus »Malereien der Kinder«. Kunst und Künstler. 1930

### Der überbetonte Entwicklungsgedanke

Es scheint heute die Mode zu sein, alles zu bewundern, was zu einer Entwicklung in der Kunstgeschichte eine Stellung einnimmt, selbst wenn die Kunstgeschichte in null aufgeht und man darüber nicht hinausfindet.

Aus einem Brief an Johannes Guthmann vom 30. April 1951

### Zeitgeschmack

Die Unmittelbarkeit ohne Umstände ist unser Zeitgeschmack, die fast telegraphisch frische Übermittlung der Nervenempfindlichkeit spricht uns an.

Aus »Formlose Notizen über Graphik«. Kunst und Künstler. 1922

### Suche nach Ruhe und Gelassenheit

Ruhelos irren unsere Augen über alle Kunstdinge, um einen Genuß zu ergattern, um einen Augenblick die Ruhe und Gelassenheit zu finden, die unseren auf Abwege geratenen Geist korrigieren.

Aus »Malerei der Kinder«. Kunst und Künstler. 1930

### Südseekunst

Die Speiseschale der Admiralitätsinseln! Hat uns nur die griechische Schale den Sinn edler Formen vorzustellen? Hier ist eine Form erfunden, die uns ähnliche Schönheit übermittelt, die aber gleichzeitig lebendiger erscheint, weil müde Gewohnheit unsere Aufnahmefähigkeit selbst für die schönsten Formen griechischer Kunst abstumpfte.

Aus »Südseekunst«. Kunst und Künstler. 1933

### Stilbildende Kräfte

Eine Persönlichkeit oder eine Nation künstlerisch freizulegen, ihre Gefühle, Erregungen, ihre Vergeistigung charakteristisch in einem Kunstwerk einzufangen, für immerdar zu buchen und damit verständlich zu machen, ist nur möglich durch Selbstaufgabe, durch Ablegen bewußter Eigenart, nur möglich durch Unterwerfung unter Einflüsse selbst fernliegendster und fremdester Art. Kein Ziel ist vorgezeichnet, und auch die Kunstwissenschaft kann dies nicht – ja, der Hauptfehler unserer Kunsthistorik von heute ist, daß sie aus Vergangenheit eine Zukunft konstruieren will – ein Unding! Persönlichkeiten sind sich selbst mysteriös. Was gefühlt wurde und zum Stil ausreifte, war niemals vorgezeichnet und den Künstlern selbst vollkommen dunkel. Aber empfänglich müssen sie sein mit den empfindlichsten Saiten ihrer Seele für alle Eindrücke, für alle lebendigen Äußerungen ihrer Zeit, wenn sie deren Stil erfühlen und gestalten sollen. Die Beeinflussungen, die Reibungen mit allem, was Kunst, Empfindung, Erlebnis heißt, sind nicht zu umgehen, ihre Wege bleiben geheim, aber wo solche Beeinflussungen fehlen, kommt Stillstand.

Aus »Über die deutsche Malerei und ihre Bewertung«. Kunst und Künstler. 1928

### Arbeitsweise von Matisse

Matisse lebte in einer immerwährenden Sorge um die Richtigkeit seiner Bildelemente, und wenn er ein unfertiges Bild zeigte, gingen seine Fragen immer dahin: das Rot ist vielleicht noch wenig voll, es erscheint hohl, ob ich es wohl durch ein Gelb ersetze? Aber zumeist setzte er nicht eine andere Farbe, sondern suchte dem Fehler indirekt beizukommen, indem er einen andern Teil des Bildes änderte. Hieraus resultieren meiner Ansicht nach seine zartesten Qualitäten, seine Kraft, seine Einfachheit, Lieblichkeit und sein Glanz.

Aus »Aus der Werkstatt Henri Matisses«. Kunst und Künstler. 1922

### Rembrandt und Cézanne

Wir können Cézanne neben Rembrandt stellen, und seine »Frau mit dem Rosenkranz« wird diesen Vergleich aushalten, aber gleichzeitig können wir durch Cézanne an die primitiven Maler erinnert werden. Sehen wir eines seiner schönen Landschaftsbilder, so wird das Geäst von Bäumen wie das geordnete Hochstreben eines gotischen Gewölbes, so daß wir glauben können, in die Heiligkeit einer Kathedrale zu schauen.

Aus »Wandel ist der Künste Weg«. Um 1950

### Cézannes Zeichnungen

Immer sind diese Zeichnungen und Aquarelle edel und erhaben, so daß man, wenn er auch nur einfache Baumstämme zeichnet, die Empfindung hat, man schaue in die zu voller Schönheit ausgewogene Konstruktion eines Kircheninnern. Diese Zeichnungen sind keine direkten Stilhilfsmittel und Unterstützungsarbeiten für die im Werden befindlichen Bilder. Sie haben ein eigenes hohes Kunstgesetz in sich und gleichen einem vom Künstler in Andacht verrichteten Gebet. Und so hat es wohl Cézanne auch selbst empfunden. Als er lange Monate an dem Porträt Vollards arbeitete und vor den Sitzungen oft zum Zeichnen in den Louvre ging, sagte er einmal, daß er heute wohl gut arbeiten würde, denn er habe gut gezeichnet und das verschaffe ihm Ruhe und Gleichgewicht wie ein Gebet.

Aus »Versuche über Cézanne«. 1959

### Armut der Künstler

Armut hat wahrhafte Künstler kaum je der Schöpferkraft beraubt, doch Reichtum und Erfolg haben ihnen oft geschadet.

Aus »Wandel ist der Künste Weg«. Um 1950

### Chinesischer Spruch

Dieser Mann (Gottfried Benn) ist außer, daß er ein großer wunderbarer Dichter ist, ein Mann der seinen Weg ging und zu dem wirklich das Wort von Laotse paßt, »das Abwartende pflegen und das Auswirkenlassen des Seins«.

Aus einem Brief an Max Niedermayer vom 7. Dezember 1957

### Inquiétude

Die »Inquiétude«, die hauptsächlich unser Schaffen bedrückt, wird einmal das Merkmal unserer Zeit sein. Ungewißheit ist es, das Mysterium des eigenen Schaffens, das jeden Künstler in eine Einsamkeit stellt und von ihm eine individuelle Arbeit fordert und einen gemeinsamen Stil nicht kennt, trotz der Nachfolge, die Cézanne, Matisse und Picasso fanden.

Aus »Wandel ist der Künste Weg«. Um 1950

### Rat an junge Künstler

Ich würde zu jedem jungen Künstler, der mir Beunruhigung über die Aufgaben der Zeit zeigte und dessen Versuche, sich künstlerisch zu bewähren, ihn mutlos machten, sagen: Es gibt nur eine Medizin: Arbeite, mein Freund, sei es auch nur für dich selbst, aber arbeite! Wenn behauptet wird, Kino und Photographie hätten den Tod der Malerei herbeigeführt, so ist das Gegenteil wahr. Jeder ernsthafte junge Maler sollte den Mut aufbringen, nicht mit dem Publikum zu rechnen. Den Wünschen des Publikums folgen, wäre der Ruin des Künstlers. Es muß viel mehr gefürchtet als geliebt werden. Stellen sich nicht auch die begabtesten und eigenwilligsten Kinder in Gegensatz zu ihren Eltern, obwohl diese doch auch ihre Ernährer sind!

Aus »Kunst ohne Publikum«. 1953

### »Was ist Deine eigenste Wahrheit?«

Corot hat den Künstlern angeraten, nur den eigensten Empfindungen Glauben und Vertrauen zu schenken und sich nicht von erfolgreichen und unverständlichen fremden Kunsterscheinungen beirren zu lassen, sondern immer erneut die Frage an sich zu stellen: »Was ist deine eigenste Wahrheit?« In der Welt, meinte Corot, lebten viele Millionen Menschen, unter denen sich gewiß einige fänden, die diese Empfindungen miterleben, die ahnen und mitfühlen.

Aus »Kunst ohne Publikum«. 1953

### Über die eigene Malerei

Ich unterwarf mich vielen Disziplinen, wollte eine satte und volle Malerei kultivieren, die klangvollen Harmonien untergeordnet ist. Seit einem Jahr bin ich erkrankt und dazu verurteilt, meine Bilder rein aus dem Gedächtnis heraus aufzubauen. Dabei kommt mir die Erkenntnis zu Hilfe, daß mit dem Natur-Abmalen allein nichts getan ist; wenn dies zu einem künstlerischen Ergebnis führen soll, so müssen der Malerei bestimmte Gesetze unterlegt werden, die zu einer Ordnung führen, die eine Repräsentation der Natur gestatten, und die alle Gefühle und Erlebnisse als Interpretation der Naturvorbilder geistig einregistrieren. Man muß die Farbrapporte suchen und erfühlen können, dabei muß Geschmack und Verstand helfen, und je sensibler diese Farbrapporte wiedergegeben sind, um so schöner zeigt sich das Bild in seiner Lichtfülle. Es gibt nichts Sichtbares ohne Licht, ohne Form, ohne Farbe, ohne ein durchsichtiges Medium, ohne Abstand und Entfernung und ohne Werkzeug des Sehens. Es ist notwendig zu wissen, was für eine Nachahmung die Malerei ist, die sich mit

Linien und Farbkompositionen auf einer ebenen Leinwandfläche abzuspielen hat, sagt Nicolas Poussin. Ein Bild verlangt Knappheit der Aussage und Einfachheit der Technik. Die Technik der Hell-Dunkel-Malerei und die der mit Farben aufgebauten Malerei vertragen sich nicht, wenn sie miteinander vermischt werden.

Aus Vorwort zu »Landschaft und Stilleben«. 1961

Licht, Farbe, Fläche

Ich suchte farbig zu sein, eine Lichtwirkung zu erreichen, die mir das Motiv jeweils eingab, aber ohne mich von dem überwältigenden Licht des Himmels oder der Natur zu allzu hellen Farben hinreißen zu lassen. Meine Darstellung sollte sich flächenhaft auf der Leinwand abspielen und nur die jeweiligen Farbkontraste sollten mir das Mittel in die Hand geben, Licht und Erscheinung zu provozieren. Ich suchte auch Flächen gegeneinander auszuspielen und mit der Perspektive frei umzugehen. Es ist ja nicht so, daß die Natur ein fertig komponiertes Bild darstellt, daß man nur abzumalen braucht. Eine Landschaft »besteht aus« Vorder-, Mittel- und Hintergrund. Im achtzehnten Jahrhundert teilte man alle Bilder damit auf. Diese Richtung ist zu Tode geritten worden, und der moderne Maler kann sich ihrer nicht mehr bedienen. Er wird trotzdem eine Landschaft mit anderen, neueren Mitteln lebendig zu gestalten versuchen müssen. Ich habe niemals mich künstlerischen Richtungen verschreiben können, die mich – obwohl ich ihre Notwendigkeit und ihren ästhetischen Wert einzusehen vermag – in ein Abenteuer geführt hätten, aus dem ich nicht mehr herausgefunden hätte. Mag sein, daß mich Schopenhauers hemmende Lehre zu sehr zur Vorsicht gemahnt hat, daß in den Künsten so wenig Bestand hat, was nicht aufrichtig erkämpft ist und bescheiden bleibt. Die Malerei kam mir schon sowieso schwer genug vor, daß ich sie nicht noch komplizieren konnte. Wie oft hatte ich es erleben müssen, daß Bilder einmal Aufsehen erregten und nach kurzer Zeit jeden Wert und jedes Leben verloren.

Aus Vorwort zu »Landschaft und Stilleben«. 1961

Zweifel

So oft ich in Künstlergesellschaft komme und sprechen höre von all ihren Richtungen und Absichten, dann bin ich voller Zweifel an mir selbst. Aber eine Stunde Arbeit genügt, um mich wieder in meine Welt zurückzufinden.

Aus einem Brief an Frau vom Scheidt, die Dichterin Martha Saalfeld, vom 28. Oktober 1958

Hans Purrmann, Januar 1959

(Aufnahme: Kurt Blum, Bern)

## Die Schriften von Hans Purrmann

Der Maler Hans Purrmann ist ein großer Leser. Neben dem Studium kunsthistorischer Bücher, den Erinnerungen der Maler, Werken über die Kunst der Antike und der außereuropäischen Völker, liest er die Klassiker und moderne Literatur. Er kennt die Alchimie der Worte und weiß selbst mit dem Wort umzugehen, in Briefen und in Aufsätzen über Kunstfragen. Er braucht aber den Anstoß von außen. Keiner seiner Aufsätze ist ohne Aufforderung entstanden. Die Redakteure, die ihn am stärksten inspirierten und zum Schreiben gebracht haben, sind Karl Scheffler und Prof. Gotthard Jedlicka. Da die Jahrgänge dieser Zeitschriften selten und schwer zugänglich sind, war der Ruhm Purrmanns als Schriftsteller weitgehend legendär geworden. Erst jetzt wurde dem achtzigjährigen eine Sammlung seiner Schriften, zum Lebensbild abgerundet, auf den Tisch gelegt, mit dem Titel: Leben und Meinungen des Malers Hans Purrmann, an Hand seiner Erzählungen, Schriften und Briefe zusammengestellt von Barbara und Erhard Göpel (Wiesbaden 1961, Limes-Verlag). Der Band enthält, ungekürzt, alle gedruckten Äußerungen Prof. Purrmanns, die bis zum Herbst 1961 vorlagen. Eine Bibliographie wurde dem Buch beigegeben, sie ist durchlaufend numeriert. Im anschließenden Verzeichnis der Schriften ist die Nummer dieses Verzeichnisses jeweils unter dem Stichwort »Bibliographie Wiesbaden« in chronologischer Reihenfolge angegeben. Die in den drei Zeitschriften »Kunst und Künstler«, »Die Kunstauktion« und »Werk« erschienenen Beiträge wurden unter dem Titel der Zeitschrift zusammengefaßt und in die Chronologie nach dem Erscheinungsjahr des ersten Beitrages eingefügt. Unter dem Titel der Wiesbadener Publikation und der Jahreszahl 1961 sind die bis zum Herbst 1961 ungedruckten Arbeiten Hans Purrmanns aufgeführt.

Jahrbuch Genius. München. Herausgeber: C. G. Heise

Über Matisse. II (1920), S. 198. Bibliographie Wiesbaden 2

Knappe enthusiastische Würdigung in zehn Zeilen

KUNST UND KÜNSTLER

Berlin. Redakteur: Karl Scheffler. Beiträge von Hans Purrmann in den Jahren 1920-1933

Hans Thoma zu seinem achtzigsten Geburtstag. Jg. 18 (1920), S. 33-34. Bibliographie Wiesbaden 1

Aus der Werkstatt Henri Matisses. Jg. 20 (1922), S. 167-176. Bibliographie Wiesbaden 3
Wesentlicher Aufsatz, zur Einführung in Purrmanns Denkweise sehr geeignet

Formlose Notizen über Graphik. Jg. 20 (1922), S. 272-275. Bibliographie Wiesbaden 4

Reinhold Lepsius †. Jg. 20 (1922), S. 294-295. Bibliographie Wiesbaden 5

Van Gogh und wir. Jg. 26 (1928), S. 175-181. Bibliographie Wiesbaden 9

Die gefälschte Kunst. Jg. 26 (1928), S. 292-294. Bibliographie Wiesbaden 10

Über deutsche Malerei und ihre internationale Bewertung. Jg. 26 (1928), S. 387-389. Bibliographie Wiesbaden 11

Dem sechzigjährigen Max Slevogt. Jg. 27 (1929), S. 22-23. Bibliographie Wiesbaden 13

Derain. Zur Ausstellung in der Galerie A. Flechtheim. Jg. 27 (1929), S. 358-362. Bibliographie Wiesbaden 14

Malereien der Kinder. Jg. 28. (1930), S. 311-316. Bibliographie Wiesbaden 17

Wichtiger Aufsatz der zu prinzipiellen Einsichten über das Problem der Kinderzeichnung führt

Künstler und Händler. Jg. 29 (1931), S. 287-289. Bibliographie Wiesbaden 18

Slevogts Fresko in Ludwigshafen. Jg. 31 (1932), S. 411-413. Bibliographie Wiesbaden 19

Südseekunst. Jg. 32 (1933), S. 115. Bibliographie Wiesbaden 20

Das Kunstblatt. Berlin. Redakteur: Paul Westheim

Ein neuer Naturalismus? Jg. 6 (1922), S. 402-405.

Bibliographie Wiesbaden 7
Interessante Antwort auf eine Rundfrage

Katalog Rudolf Levy-Ausstellung Flechtheim. Berlin 1922

Rudolf Levy. Nachgedruckt in: Der Querschnitt. Berlin 1922. 1 Seite. Bibliographie Wiesbaden 6

Mitteilungsblatt der Pfälzischen Landesgewerbeanstalt Kaiserslautern

Aus meinem Leben. Jg. 2 (1927), S. 66-67. Bibliographie Wiesbaden 8

Knappe, bisher einzige autobiographische Mitteilung des Künstlers

DIE KUNSTAUKTION

Berlin. Redakteur: Walter Bondy. Beiträge von Hans Purrmann in den Jahren 1928-29

Das Café du Dôme. Jg. 2 (1928). Nr. 52-53 vom 23. Dezember 1928. Bibliographie Wiesbaden 12

Zum Vortrag Karl Schefflers. Jg. 3 (1929). Nr. 5 vom 3. Februar 1929. Bibliographie Wiesbaden 15

Katalogvorwort Matisse-Ausstellung Galerie Thannhauser Berlin und Luzern 1930

Henri Matisse. Bibliographie Wiesbaden 16

WERK

Zeitschrift des Schweizer Werkbundes. Beiträge von Hans Purrmann in den Jahren 1946-1949. Winterthur
Redakteur in den Jahren des Erscheinens der Aufsätze von Hans Purrmann: Professor Gotthard Jedlicka

Über Henri Matisse. Jg. 33 (1946), S. 185-195. Bibliographie Wiesbaden 21. Nachgedruckt in Henri Matisse, Farbe und Gleichnis. Zürich 1955, Verlag Die Arche. S. 123-151
Der zweite große Aufsatz über Henri Matisse mit prinzipiellen Erörterungen

Erinnerungen an meine Studienzeit. Jg. 34 (1947), S. 366-372, Bibliographie Wiesbaden 22
Zeitbild Münchens um 1900, besonders über die Stuck-Klasse an der Akademie und die Studienkollegen

Die Einheit des Kunstwerkes. Jg. 36 (1949), S. 167-170. Bibliographie Wiesbaden 23. Nachgedruckt im Katalog der Purrmann-Ausstellung in Kaiserslautern 1950
Der wichtigste Aufsatz zu den großen allgemeinen Kunstfragen

Die Freiheit. Tageszeitung. Mainz

Kunst ohne Publikum. Offener Brief an einen Pfälzer Maler. 1. 7. 1953. Wieder abgedruckt in: Schri kunst schri. ein almanach alter kunst. dritter band. Baden-Baden 1955. Verlag Woldemar Klein. S. 56-57. Bibliographie Wiesbaden 28

Begegnungen mit Theodor Heuss. Herausgegeben von Hans Bott und Hermann Leins. Tübingen 1954. Verlag Rainer Wunderlich

Eine Künstlerfreundschaft mit Theodor Heuss. S. 323-327. Bibliographie Wiesbaden 29

Schildert vor allem die Begegnung mit Theodor Heuss und Albert Weisgerber in Paris 1906

Katalog der 9. Ausstellung der Pfälzischen Sezession. 9. Jahresausstellung. Speyer. Historisches Stadtmuseum 19.-30. Juli 1954. Nicht paginiert, S. 1-3

Hans Purrmann schreibt uns. Bibliographie Wiesbaden 30

Rückblick auf das Kunstleben in der Pfalz und Würdigung der Verdienste der von Rolf Müller-Landau nach 1945 gegründeten Pfälzischen Sezession

Albert Weisgerber. Worte seiner Freunde. Herausgegeben von Franz Josef Kohl-Weigand, St. Ingbert 1955

Erinnerungen an einen Jugendfreund.

Bibliographie Wiesbaden 31

Heinrich von Zügel und die Wörther Malerschule. Herausgegeben von Dr. Steigelmann. Landau, Pfalz. Ohne Jahr (1956).

Hermann Ebers zum Gedächtnis. S. 31.

Bibliographie Wiesbaden 32
Geschrieben um 1950 auf Veranlassung der Witwe von Hermann Ebers

Daniel Wohlgemuth an seinem 80. Geburtstag gewidmet von seinen Freunden. Redaktion Dr. Friedrich Illert. Worms 1956. Städische Gemäldegalerie

Seinem lieben Freund Daniel Wohlgemuth. S. 20. Bibliographie Wiesbaden 33

Der Beitrag ist datiert: Montagnola di Lugano, den 17. April 1956

Katalog der Ausstellung der Pfälzischen Sezession, mit einer Gedächtnis-Ausstellung für Rolf Müller-Landau, Kulturhaus Ludwigshafen. 1957

Rolf Müller-Landau und die Pfalz. Ein Gedenkschreiben. S. 3-4. Bibliographie Wiesbaden 35

Die Rheinpfalz. Tageszeitung. Ludwigshafen

Verteidigung einer Plastik von Michael Croissant. 24. Juli 1958. Bibliographie Wiesbaden 38

Barbara und Erhard Göpel, Leben und Meinungen des Malers Hans Purrmann. An Hand seiner Erzählungen, Schriften und Briefe zusammengestellt. Wiesbaden 1961, Limes-Verlag

Wandel ist der Künste Weg. S. 332-342. Bibliographie Wiesbaden 24

Gegenstück zu „Einheit des Kunstwerkes", ebenso wesentlich. Über den zeitlichen Ablauf der Kunstgeschichte bis zur unmittelbaren Gegenwart. Um 1950 niedergeschrieben. 1958-59 überarbeitet

Christian Rohlfs und Matisse. S. 128-129. Bibliographie Wiesbaden 25

Schildert einen Besuch in Hagen vor 1914

Erinnerungen an den Maler Rudolf Levy und an die mit ihm verlebten Jahre der Freundschaft. S. 11-14, 18-20, 62-84, 216-222. Wieder abgedruckt in: Hans Purrmann, Rudolf Levy. Baden-Baden 1962, Verlag Woldemar Klein. Bibliographie Wiesbaden 26

Die umfangreichste schriftstellerische Arbeit Hans Purrmanns, die zahlreiche autobiographische Angaben enthält. Niederschrift 1951

Konrad von Kardorff. S. 207-214. Bibliographie Wiesbaden 27

Niederschrift um 1950 auf Wunsch der Witwe Konrad von Kardorffs

Nachruf auf den Maler Rolf Müller-Landau. 1956. S. 288-289. Bibliographie Wiesbaden 34

Versuch über Cézanne. S. 132-148. Bibliographie Wiesbaden 36

Neben den beiden großen Aufsätzen über Henri Matisse Hans Purrmanns wesentlichste Auseinandersetzung mit der französischen Malerei und dem verehrten Meister Paul Cézanne. Niederschrift 1958-59

Denkschrift betreffend Villa-Romana in Florenz. 1958. S. 222-230. Bibliographie Wiesbaden 37

Im Gedenken an Werner Gilles. S. 295-300. Bibliographie Wiesbaden 41

Niederschrift Frühsommer 1961 unter dem unmittelbaren Eindruck des Todes von Werner Gilles. Eine teilweise veränderte, kürzere Fassung erschien im »Kunstwerk« Herbst 1961, Baden-Baden.

Hans Purrmann, Landschaften und Stilleben. Baden-Baden 1961. Verlag Woldemar Klein

Vorwort (ohne Titel). S. 5-15. Bibliographie Wiesbaden 39

Niederschrift 1960 in Montagnola

Stuttgarter Zeitung. Tageszeitung Stuttgart

Das verlorene Menschenbild. Nr. 23 vom 28. Januar 1961. S. 66. Bibliographie Wiesbaden 40

Christ und Welt. Wochenzeitung Stuttgart

Die Landschaft, das ist das Licht. Antwort auf eine Rundfrage: Die gefundene Wirklichkeit. Was bedeutet die Landschaft für den Maler? Jg. XIV Nr. 52 vom 29. 12. 1961. S. 23

Jahresring 1962. Herausgegeben vom Kulturkreis im Bundesverband der Deutschen Industrie. Stuttgart. Deutsche Verlagsanstalt

Antwort auf eine Rundfrage über die heutige Situation der Kunst, die an zwanzig Maler gerichtet wurde

1961 in Montagnola niedergeschrieben. Noch nicht erschienen. Temperamentvolle Stellungnahme zu den aktuellen Fragen: Gegenstand, Abstraktion, amerikanische Malerei

## Ausstellungen

Dem stetigen Wesen Hans Purrmanns entspricht es mehr sich auf den großen Ausstellungen im Münchner Haus der Kunst, im Künstlerbund, in der Jahresausstellung des Kunstvereins. Hannover mit einzelnen Bildern der »Kritik zu stellen«, als in Kollektiv-Ausstellungen hervorzutreten, die seinen Arbeitsrhythmus stören. Sie sind verhältnismäßig selten geblieben, in den Jahren 1933 bis 1945 haben nur zwei, eine 1940 in Bern mit hundert Arbeiten und eine andere, in einer kleinen Galerie in Florenz, 1942-1943, stattgefunden.

1918. Berlin: Purrmann-Ausstellung bei Paul Cassirer. Zahlreiche Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen. Katalog mit Strichätzungen nach Zeichnungen

1927: Kaiserslautern, Pfälzisches Gewerbemuseum, 12. November - 12. Dezember 1927. 58 Gemälde, 21 Handzeichnungen und 25 graphische Blätter. Als Katalog diente ein von dem Direktor der Pfälzischen Landesgewerbeanstalt Hermann Graf sehr überlegt zusammengestelltes Heft des Mitteilungsblattes der Pfälzischen Landesgewerbeanstalt Kaiserslautern. Jg. 2 (1927, Oktober, Heft 7) S. 65 ff. Hermann Graf schrieb das Vorwort »Zum Geleit«, das Heft enthält ferner Beiträge von Hans Purrmann und Karl Scheffler. 15 Abbildungen

1940: Bern. 100 Arbeiten

1942-43: Florenz. Galerie Fiore. Ausstellung von Landschaften, meist aus der Umgebung von Florenz, Blumenstücken, Stilleben. Auf Anregung des italienischen Malers Rosai veranstaltet. Sachverständige und einfühlsame Kritik in der Zeitung »La Nazione«, v.d'a. gezeichnet

1950: Luzern, Kunstmuseum (2. April - 7. Mai). Katalog mit Vorwort von Heinz Braune, 12 Seiten, 8 Abbildungen. Gezeigt wurden 64 Gemälde, 27 Aquarelle aus Italien, 26 Zeichnungen, 29 Radierungen. Bibliographie Wiesbaden 84

1950: Kaiserslautern. Pfalzgalerie. Der Katalog (20 Seiten, 15 Abbildungen) enthält ein Vorwort von Edmund Hausen und den Aufsatz Purrmanns »Die Einheit des Kunstwerkes«. Die Ausstellung wurde anschließend in Speyer, Mannheim (Vorwort Passarge), Stuttgart (Vorrede Arnulf Klett, Eröffnungsrede Karl Scheffler), München, Hamburg (Eröffnungsrede Friedrich Ahlers-Hestermann), Bremen und Bochum gezeigt. Bibliographie Wiesbaden 85

1958: Kaiserslautern. Pfälzische Landesgewerbeanstalt. 1958. 5.-24. März. Hans Purrmann Werke der letzten Jahre. 18 Gemälde, 2 Lithographien. Vorwort von C. M. Kiesel, Besuch bei Purrmann (in Montagnola)

1960. Ludwigshafen: Kulturhaus (2.-30. 4.) Purrmann-Ehrung zum 80. Geburtstag im Rahmen einer Ausstellung der Pfälzischen Sezession (12 Gemälde). Im Katalog ein Aufsatz von Edmund Hausen über Purrmann, 5 Abbildungen nach seinen Bildern, Abbildung der Potraitbüste P.'s von Emy Roeder

1960: Kaiserslautern. Pfälzische Landesgewerbeanstalt. Sonderausstellung zum 80. Geburtstag Hans Purrmann. 1960. 10. April - 7. Mai. Mit Vorwort von C. M. Kiesel in Form eines Briefes an Purrmann (12. März 1960). 1 Farbtafel. 16 Gemälde, 5 Aquarelle, 1 Zeichnung. Die Ausstellung wurde auch in Pirmasens (20. 5. - 8. 6.) und Landau (15. 6. - 10. 7.) gezeigt. Sie war mit der »Jahresausstellung der Arbeitsgemeinschaft Pfälzer Künstler 1960« verbunden

1960: Düsseldorf. Galerie Alex Vömel. Ostern bis 15. Mai. Aus Anlaß des achtzigsten Geburtstages. Ein Oktavblatt, das als Katalog diente, verzeichnet 14 Gemälde, 1 Zeichnung und 5 graphische Blätter

1960: Köln. Galerie Theo Hill. 8. April - 15. Mai. Aus Anlaß des achtzigsten Geburtstages. Kein Katalog. 12 Gemälde, 3 Aquarelle, 6 Aktzeichnungen

1960: Hannover. Kunstverein. 16. Oktober - 20. November. 168 Gemälde, 5 Aquarelle, 9 Zeichnungen, 6 Radierungen aus den Jahren 1898-1960. Ausführlicher Katalog, 84 Seiten, 8 farbige Tafeln, 61 Abbildungen. Einleitung des Oberstadtdirektors von Hannover Karl Wiechert (1 Seite), Einleitung Prof. Gotthard Jedlicka (6 Seiten). Die Eröffnungsrede von Prof. Erich Wiese liegt als Sonderdruck des Kunstvereines Hannover vor (6 Seiten 8°)

## Literaturhinweise

Hans Purrmann mußte siebzig Jahre alt werden, ehe das erste Buch über Leben und Werk erschien, das Edmund Hausen geschrieben hat (Berlin, 1950). Ein Werk, in dem auch das reiche Schaffen der nächsten zwölf Jahre einbezogen würde, gibt es nicht. Kleine Einzelpublikationen überbrücken diese Lücke notdürftig. Während der bösen Jahre 1933 bis 1947 sind nur hier und da Abbildungen seiner Werke in deutschen Kunstzeitschriften erschienen, niemand wagte es einen großen Aufsatz zu bringen. Nach all den Jahren kam dann aus der Schweiz die erste Kunde, in der Zeitschrift »Werk«, wo ein Freund aus der Florentiner Zeit, Hugo Max, den ersten Aufsatz mit Abbildungen publizierte. Im »Werk« begann auch Purrmann selbst, der seit 1933 verstummt war, 1947 wieder zu schreiben. Auf die moralische Verfemung als Französling im Jahre 1933 war später, 1937, der Zugriff auf seine Bilder in den Museen erfolgt. Das Blackout dieser fünfzehn Jahre, in denen Purrmann fast vollständig aus dem Lichte der Öffentlichkeit verschwand, lastet noch heute schwer auf dem Maler.

Neben einigen Aufsätzen aus den zwanziger Jahren, die in der Berliner Zeitschrift »Kunst und Künstler« aus der Feder von Curt Glaser und Karl Scheffler erschienen sind und die ihre volle künstlerische Aktualität behalten haben, wurde deshalb der Nachdruck auf die Äußerungen gelegt, die seit 1947 Hans Purrmann halfen, die ihm zukommende Position im deutschen Kunstleben wiederzuerobern. Der Kunstkritik in den Tageszeitungen fiel dabei eine wichtige Aufgabe zu, die mit Passion erfüllt wurde. Manche Kritik war einflußreicher als die Publikationen in Zeitschriften oder in Buchform. Die angeführten Aufsätze lohnen die Lektüre, sie tragen charakteristische Einzelzüge oder große Gesichtspunkte zu einem lebensvollen Bilde des Malers bei.

Die folgenden Literaturhinweise streben Vollständigkeit nicht an. Weitere bibliographische Angaben finden sich bis 1933 bei Thieme-Becker, Band 27 (Leipzig, 1933) und für die spätere Zeit, mit gelegentlichen Rückgriffen, bei Hans Vollmer, Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler des XX. Jahrhunderts, Leipzig, 1956, Band III, S. 635. Eine Analyse sämtlicher Erwähnungen Purrmanns in »Kunst und Künstler«, der Zeitschrift, die von 1916 bis 1933, über siebzehn Jahre hin, in Berlin sein Werk vertreten und durchgesetzt hat, ist dem Buche »Leben und Meinungen des Malers Hans Purrmann« (Wiesbaden, 1961) beigegeben.


Friedrich Ahlers-Hestermann, Ansprache zur Eröffnung der Purrmann-Ausstellung am 21. März 1951 in Hamburg. Dreiseitiges, bisher ungedrucktes Schreibmaschinenmanuskript

H. Barr jun., Matisse. New York. 1951. Das Register weist 32 Erwähnungen von Purrmann aus, besonders wird die Pariser Zeit behandelt. In der Bibliographie wird unter den Nummern 111 (Vorwort Matisse-Ausstellung), 204 a (Aus der Werkstatt Henri Matisses, Kunst und Künstler), 205 (Über Henri Matisse, Werk) auf die Aufsätze Purrmanns über Matisse verwiesen, die internationale Beachtung gefunden haben

Heinz Braune, Hans Purrmann. In: Katalog der Purrmann-Ausstellung Luzern 1950. S. 3-7. Bibliographie Wiesbaden 84

Karl Busch, Ein europäischer Künstler. Hans Purrmann zum 75. Geburtstag. Stimme der Pfalz. Speyer. Jg. 6. (1955), Nr. 4, April, S. 5. Mit zwei Abbildungen

Kasimir Edschmid, Ein Gruß nach Montagnola. Am 11. April 1950 anläßlich des 70. Geburtstages in der Neuen Zeitung, München, Nr. 86, erschienen

Kasimir Edschmid, Hans Marsilius Purrmann. Zu seinem 80. Geburtstag. Frankfurter Allgemeine Zeitung. 11. 4. 1960. Nr. 86. Wiederabgedruckt in Hans Purrmann, Stilleben und Landschaften. Baden-Baden. 1961

K. F. Ertel, Hans M. Purrmann. Die Rheinpfalz. Tageszeitung. Ludwigshafen. 9. April 1949. Nr. 42. 1 Abbildung

K. F. Ertel, Hans Purrmann. In: Die Kunst, München. Jg. 55 (1957-58), Heft 4, Seite 125-127. 1 farbige und 5 einfarbige Abbildungen. In der Bruckmannschen. Zeitschrift erschienen von 1906 an immer wieder Abbildungen von Bildern Purrmanns, anläßlich einer Ausstellung der Berliner Sezession im Juni 1931 drei Abbildungen, 32. Jg. (1931), Juni, Seite 284-286; vier Abbildungen im 38. Jg. (1936-37) Heft 6, Seite 176-179. Die Redaktion wagte den für diesen Anlaß geschriebenen Aufsatz Purrmanns nicht zu drucken und brachte nur die Abbildungen. Der Aufsatz von K. F. Ertel wurde damit der erste illustrierte Textbeitrag

K. F. Ertel, Hans Purrmann. Kurpfalz. Ludwigshafen. Jg. 6 (1955, Nr. 3.) Seite 7. 1 Abbildung

K. F. Ertel, Hans Purrmann. Die Rheinlande. Honnef. 2. Jg. (1955), Nr. 4. Seite 205. 2 Abbildungen

K. F. Ertel, Hans Purrmann. Das Kunstwerk. Baden-Baden. XII. Jg. (1958), Heft 5-6. Seite 41. 1 Farbtafel, 8 Abbildungen

Curt Glaser, Hans Purrmann. Kunst und Künstler, Jg. 16 (1918), S. 453-464. Abbildungen. Bibliographie Wiesbaden 46

Curt Glaser, Hans Purrmann. In: Graphik des Westens. Um 1920

Curt Glaser, Hans Purrmanns Entwürfe für Wandmalereien. Kunst und Künstler, Jg. 28 (1930), S. 421-422, 4 Abbildungen. Bibliographie Wiesbaden 71

Erhard Göpel, Strömungen. Zur Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes in Frankfurt. Deutsche Kommentare. Stuttgart. 8. Mai 1954. Hervorhebung des jetzt im Museum Darmstadt befindlichen 1954 zuerst gezeigten Selbstbildnisses

Erhard Göpel, Der Weg eines deutschen Malers. Süddeutsche Zeitung. München 9/10. 4. 1960. Mit Porträtphoto, Purrmann malend, von Kurt Blum, Bern. Ungekürzt: in Nationalzeitung Basel. 10. 4. 1960. Nr. 167

Erhard Göpel, Farbe als Baustein der Welt. Die Purrmann-Ausstellung in Hannover. Frankfurter Allgemeine Zeitung. Frankfurt. 21. Oktober 1960. Nr. 247. Mit 1 Abbildung

Erhard Göpel, Purrmann malt auf Ischia. Nachwort zu Hans Purrmann, Sommer auf Ischia. Frankfurt. 1961. Insel-Verlag. Inselbücherei Nr. 721. Bibliographie Wiesbaden 80

Erhard Göpel, Purrmanns Kunsturteil. In: Leben und Meinungen des Malers Hans Purrmann. Wiesbaden 1961. Seite 353-374

Erhard Göpel, Küsten im südlichen Licht. Wege und Motive bei Hans Purrmann. In: Die Kunst, München Jg. 60 (1961-62), April, Seite 294-297. Zwei farbige und 2 einfarbige Abbildungen

Hermann Graf, Zum Geleit. Vorwort zur Purrmann-Ausstellung in Kaiserslautern 1927. Mitteilungsblatt der Pfälzischen Landesgewerbeanstalt Kaiserslautern. Jg. 2 (1927, Oktober, Heft 7) S. 65

Hermann Graf, Hans Purrmanns Wandgemälde im Kreisratsaal Speyer. Hand und Maschine. Mitteilungsblatt der Pfälzischen Landesgewerbeanstalt Kaiserslautern. 7. Jg. (1932, Heft 5-6, August bis November) S. 68-69. Gezeichnet: Gr. = Hermann Graf, der damals Direktor der Landesgewerbeanstalt war

Johannes Guthmann, Zu Bildern von Hans Purrmann. Rheinisch-Pfälzische Monatshefte. Neustadt an der Weinstraße. 5. Jg. (1954). Heft 8, August, S. 16-17. 2 Abbildungen. Wiederabdruck in »Die Kulturgemeinde«. St. Ingbert. 5. Jg. (1955), Doppelheft 4-5, (April-Mai), Seite 13-14, 3 Abbildungen

Werner Haftmann, Hans Purrmann. Die Zeit. Hamburg. 20. 4. 1950. Anläßlich des siebzigsten Geburtstages

Edmund Hausen, Der Maler Hans Purrmann. Berlin. 1950. Verlag Konrad Lemmer. 100 Seiten, 70 Abbildungen, 6 Farbtafeln. Bibliographie Wiesbaden 78. Das erste Buch über Purrmann

Edmund Hausen, Hans Purrmann. Vorwort im Katalog der Purrmann-Ausstellung im Württembergischen Kunstverein Stuttgart. September 1950

Edmund Hausen, Hans Purrmann zum achtzigsten Geburtstag. Katalog der Ausstellung der Pfälzischen Sezession im Kulturhaus Ludwigshafen. 2.-30. 4. 1960. 3 Seiten, 5 Abbildungen

Hermann Hesse, Alter Maler in der Werkstatt. In Freundschaft Professor Hans Purrmann gewidmet. Gedicht. 27 Zeilen. Die Zeit. 27. Mai 1954. Nr. 21. Mehrfach gedruckt

Niels von Holst, Zurück zur Natur? Eine Ausstellung von neueren Bildern von Hans Purrmann. Neue Zeitung. München. 19. Juni 1950. Besprechung der Ausstellung in Kaiserslautern

Gotthard Jedlicka, Henri Matisse. Neue Zürcher Zeitung. 14. November 1954. Nr. 2824 (51). Erwähnt am Schluß die herzliche Einstellung von Matisse zu Purrmann

Gotthard Jedlicka, Hans Purrmann. Zum 80. Geburtstag: 10. April, Neue Zürcher Zeitung vom 9. 4. 1960, Nr. 99. Unter Bibliographie Wiesbaden 83, erwähnt. Abbildung Selbstbildnis Museum Darmstadt

Gotthard Jedlicka. Einleitung (ohne Titel) des Kataloges der Purrmann-Ausstellung im Kunstverein Hannover. Seite 9-16. (16. 10. - 20. 11. 1960)

Gotthard Jedlicka, Ein Maler mit Esprit. In: Das Schönste. München. Jg. 7 (1961), Nr. 1. Mit 12 Abbildungen, 7 nach Gemälden, 5 Porträt- und Milieuaufnahmen. Leicht gekürzter Text des Beitrages von Prof. G. J. im Ausstellungskatalog Hannover. 1960

Gotthard Jedlicka, Hans Purrmann. In: Jahresring 60/61. Stuttgart 1960. S. 55-65. 2 Abbildungen. Bibliographie Wiesbaden 83

Ursula von Kardorff, Bei Hans Purrmann in Montagnola. Süddeutsche Zeitung. München. 10. Juli 1954. Nr. 156. Lebendige Schilderung der Atmosphäre von Atelier und Wohnung in Montagnola

C. M. Kiesel, Besuch bei Purrmann. In: Katalog der Ausstellung »Hans Purrmann Werke der letzten Jahre« Kaiserslautern 1958. S. 2-4, 1 Abbildung

C. M. Kiesel, Das Schicksal der Wandmalerei von Hans Purrmann im Kreisratsaal in Speyer. In: Mitteilungen der Pfälzischen Landesgewerbeanstalt Kaiserslautern. Um 1960

C. M. Kiesel, Brief an Hans Purrmann (12. März 1960). In Katalog der Sonderausstellung zum 80. Geburtstag Hans Purrmann 1960, Kaiserslautern

C. M. Kiesel, Hans Purrmann zu Ehren. Rede aus Anlaß der feierlichen Einweihung des neuen kunsthistorischen Institutes der Johannes-Gutenberg-Universität in Mainz am 3. 5. 1960. Sonderdruck. Mainz. 1960. 5 Seiten

C. M. Kiesel, Hans Purrmann malt ein Frauenbildnis. Mitteilungen der Pfälzischen Landesgewerbeanstalt. 1961. Mit 11 Abbildungen, die zum Teil die Entstehung des Porträts der Tochter von C. M. Kiesel in verschiedenen Stadien zeigen

Hans Kinkel, Bei Hans Purrmann in Montagnola. Stuttgarter Zeitung. 7. April 1960, Nr. 84. Mit Porträtphoto Purrmanns vom Autor. Treffende Charakterisierung der Sammlungen Purrmanns

Arnulf Klett, Oberbürgermeister der Stadt Stuttgart. 1 Seite im Katalog der Purrmann-Ausstellung im Württembergischen Kunstverein Stuttgart, September 1950

Hellmuth Kotschenreuther, Hans Purrmann, der Maler in Klingsors Garten. Film und Frau: Hamburg. Jg. 9 (1957), Heft 11, Seite 12-14. Mit 9 Abbildungen der Casa Camuzzi, des Ateliers und der Wohnung nach Photos von Charlotte Rohrbach

Das Kunstwerk. Jg. 2 (1948), Seite 55, 61; Jg. 7 (1953), Seite 53; Jg. 8 (1954), Seite 38

Willy Kurth, Hans Purrmann. Kunstchronik. Jg. 29 (1917/18). Nr. 36. 21. 6. 1918. Spalte 392-394

Guido L. Luzzatto, Il Giudizio di Hans Purrmann sui maestri francesi. Commentari. Roma. De Luca Editore. Jg. XI. (1960, Luglio-Dicembre). Seite 284-291

Hugo Max, Der Maler Hans Purrmann. Werk, Winterthur, Jg. 35 (1948), S. 291-296, 4 Abbildungen. Erste Veröffentlichung nach dem Kriege über Purrmann

Fritz Nemitz, Ein Fest für die Augen. Anläßlich der Purrmann-Ausstellung 1950 in München. Süddeutsche Zeitung. München. 14. 10. 1950. Die Ausstellung fand im Haus der Kunst, in den Räumen der Bayerischen Staatsgalerie vom 9. Oktober bis November 1950 statt

Walter Passarge, Hans Purrmann, Vorwort im Katalog der Purrmann-Ausstellung in der Kunsthalle Mannheim (29. 7. - 27. 8. 1950). 1 Seite

Erich Pfeiffer-Belli, Der Maler Hans Purrmann 70 Jahre alt. Süddeutsche Zeitung. München. 8. 4. 1950. Gezeichnet pb

Hans Purrmann, Sommer auf Ischia. 16 Farbtafeln nach Ölgemälden des Künstlers mit einem Nachwort von Erhard Göpel. Frankfurt. 1961. Insel-Verlag. 16 Seiten. Bibliographie Wiesbaden 80. Enthält keine schriftliche Äußerung von Hans Purrmann

Redaktion der Stuttgarter Zeitung. Die Wahl des Jahres. Das Werk: Hans Purrmann. Stuttgarter Zeitung. Stuttgart. 31. Dezember 1960. Nr. 302. Seite 63

Friedrich Rintelen, Hans Purrmann. In: Reden und Aufsätze. Basel 1927. S. 95 ff. Bibliographie Wiesbaden 81

Karl Scheffler, Hans Purrmann und der moderne Kolorismus. Kunst und Künstler, Jg. 19 (1921), S. 3-18, 13 Abbildungen. Bibliographie Wiesbaden 51

Karl Scheffler, Hans Purrmann. In: Karl Scheffler, Talente. Berlin 1921. S. 131. Bibliographie Wiesbaden 82

Karl Scheffler, Hans Purrmanns Landschaften aus dem Jahre 1930. Kunst und Künstler, Jg. 29 (1931), S. 223-228, 7 Abbildungen. Bibliographie Wiesbaden 73

Karl Scheffler, Die fetten und die mageren Jahre. München 1946. Enthält treffende Charakterisierung Purrmanns, Seite 68, 124, 213, 360. Die Schilderung des Begräbnisses von Max Liebermann in Anwesenheit von Hans Purrmann und Konrad von Kardorff steht auf Seite 354

Karl Scheffler, Hans Purrmann. Neue Zürcher Zeitung. 29. April 1950. Blatt 3. Nr. 893. Aus Anlaß des 70. Geburtstages

Karl Scheffler, Hans Purrmann. Worte zur Eröffnung der Purrmann-Ausstellung in den Räumen des Württembergischen Kunstvereins Stuttgart am 9. September 1950. Als Einzelblatt (2 S.) gedruckt und dem Katalog beigelegt. Teilweise gleichlautender Text mit Artikel von K. Sch. in NZZ, 29. April 1950

Doris Schmidt, Der späte Purrmann. Eine Ausstellung in Kaiserslautern. Frankfurter Allgemeine Zeitung. Frankfurt. 25. 3. 1958. 1 Abbildung

Doris Schmidt, Kunst im Südwesten. Frankfurter Allgemeine Zeitung. 22. April 1960. Nr. 94. Abbildung »Kirche in Castagnola« von H. Purrmann. Hinweis auf Purrmanns Produktion nach 1945

Gerhard Schön, Das Lebenswerk Hans Purrmanns. Eine große Ausstellung im Kunstverein Hannover. Stuttgarter Zeitung. 19. Oktober 1960. Nr. 242

Albert Schulze-Vellinghausen, Hans Purrmann, Römischer Garten. Frankfurter Allgemeine Zeitung. 19. April 1960. Nr. 91. Mit Abbildung des besprochenen Bildes

Hans Schutterer, Ein europäischer Künstler. Hans Purrmanns Selbstbildnis. Die Zeit. Hamburg. 27. Mai 1954. Nr. 21. Mit Abbildung Selbstbildnis Museum Darmstadt

Gottfried Sello, Der Alte aus Montagnola. Die Zeit. Hamburg. 21. Oktober 1960. 1 Abbildung, Garten Villa Romana 1939. Kritische Besprechung der Ausstellung im Kunstverein Hannover Oktober 1960

Karl Wiechert, Vorwort (ohne Titel) im Katalog der Purrmann-Ausstellung im Kunstverein Hannover (16. 10. - 20. 11. 1960). Seite 7

Erich Wiese, Der Maler Hans Purrmann. Ansprache anläßlich der Eröffnung der Purrmann-Ausstellung am 16. Oktober 1960 im Kunstverein Hannover. 6 Seiten 8°. Sonderdruck des Kunstvereins Hannover

## Lebensdaten

Der Lebensrhythmus von Hans Purrmann folgt anderen Gesetzen als denen einer zielstrebigen Künstlerlaufbahn. Der Maler wendet sich immer wieder südlichem Licht zu und sucht möglichst die gleichen Orte auf. Es ist oft leichter zu sagen, dieses Bild ist in Montagnola, auf Ischia, in Südfrankreich, in Florenz entstanden, zumal immer wieder dieselben Motive aufgesucht werden, als ein Bild einem bestimmten Jahr zuzuordnen. An Hand der Bilder läßt sich deshalb ein zeitlich genauer Lebensweg nicht rekonstruieren, Briefe sind bisher nur wenige veröffentlicht. Erscheint ein Datum zweifelhaft, wird der Zeitraum durch zwei Jahreszahlen eingegrenzt. Zusammengehörige Vorgänge wie die »Académie Matisse«, die sich über mehrere Jahre hinziehen, sind unter der frühesten Jahreszahl eingeordnet. Wenn im »Lebensmosaik« eine Periode, wie die Münchner Zeit, sehr ausführlich geschildert wird, sind die Lebensdaten so knapp wie möglich gehalten.

1880. Speyer: Am 10. April geboren. Die Eintragung im Register des Standesamtes Speyer lautet: Speyer, am 10. April 1880. Vor dem unterzeichneten Standesbeamten erschien heute, der Persönlichkeit nach bekannt, Georg Heinrich Purrmann, Maler und Tüncher, wohnhaft zu Speyer, protestantischer Religion, und zeigte an, daß von der Elisabeth Schirmer, seiner Ehefrau, katholischer Religion, wohnhaft bei ihm, zu Speyer, am zehnten April des Jahres tausend acht hundert achtzig nachts um zwei Uhr ein Kind männlichen Geschlechts geboren worden sei, welches die Vornamen Johann Marsilius erhalten habe.
Vorgelesen, genehmigt und unterschrieben
G. Purrmann Der Standesbeamte: G. Haid

Der seltene Vorname Marsilius wird auf einen kölnischen Sagenheld, der als Begründer der Stadtfreiheit von Köln gilt, zurückgeführt. Berühmte Träger dieses Vornamens waren der neuen Ideen huldigende Scholastiker Marsilius von Inghen (1330-1396, Heidelberg), ferner der durch seine Streitschriften gegen die Kirche bekannt gewordene Marsilius von Padua (ca. 1290 bis 1343). Der Vorname kommt in der Familie der Mutter Hans Purrmanns vor. Der Großvater mütterlicherseits, Bierbrauer in Speyer, hieß Johann Marsilius

1881. Speyer: Geburt des Bruders Heinrich Christian Purrmann

1884. Speyer: 26. Dezember 1884 Geburt von Margareta Friederika Purrmann, der Schwester Hans Purrmanns. Sie heiratete am 20. Mai 1913 in Speyer den Königlichen Postsekretär Otto August Albig, der am 30. 10. 1925 in München verstarb. Sie lebt heute verwitwet in München

1893. Speyer: Abgang aus der Volksschule. Lehre im väterlichen Geschäft

1897-1899. Karlsruhe: Besuch der Kunstgewerbeschule. Bekanntschaft mit Rudolf Levy, der in der Schreinerabteilung arbeitete, und dem späteren Bildhauer Alfred Lörcher. Unter den Lehrern Franz Salus-Meier. P. kopiert in Aquarellfarben einen gotischen Altar der Ulmer Schule im Museum Speyer als Ferienaufgabe und erhält einen Buchpreis

1900-1905. München: In den Wintermonaten Studium an der Münchner Akademie. Siehe »Lebensmosaik«, München

1900. Speyer: Am 5. Juli starb der Vater Georg Heinrich Purrmann, im Alter von 56 Jahren. »Der Maler Hans Purrmann« unterzeichnete die Eintragung im Sterberegister des Standesamtes

1903: Bild »Wochenmarkt in Speyer«. 1903

1903-1904: Längere Aufenthalte in der Nähe von Prag bei dem Freund und Maler Eugen von Kahler

1904: Portrait des Bruders Heinrich Christian Purrmann, in Speyer gemalt, 1904 datiert

1905-1906. Berlin: Eigene Arbeit. Abendakt bei Levin-Funke, lernt dort Heinrich Zille kennen. Studium der Museen. Sieht zusammen mit Weisgerber in der National-Galerie und im Salon Cassirer die ersten Impressionisten. Malt den Akt einer polnischen Kunstreiterin. Wird mit Handschreiben von Max Liebermann in die Berliner Sezession aufgenommen. Erster Kontakt mit Paul Cassirer

1906. Paris: P. besuchte, von dem amerikanischen Maler Maurice Stern eingeführt, den jour fixe an den Sonnabend-Abenden bei Sarah und Michael Stein, 7, Rue de Fleurus. Matisse, Picasso und andere französische avantgardistische Künstler verkehrten dort. P. ist von den Bildern der Steins, von Cézanne, Greco und den Matisse-Bildern der Fauves-Zeit beeindruckt. Leo Stein, der Bruder von Michael und Gertrude Stein, zeigt Matisse Zeichnungen von Purrmann

1907-1911. Paris: Gründung und Aufbau der »Académie Matisse«. Im Gespräch mit Sarah Stein taucht im Herbst 1907 der Gedanke einer »Académie Matisse« auf. Anfang des Jahres 1908 wird ein Raum in Couvent des Oiseaux, 56, Rue de Sèvres, gemietet, Purrmann wird »Massier« (Obmann), der für das Modell und für Ordnung sorgt. Zuerst etwa zehn Schüler, darunter die Deutschen Oskar und Greta Moll,

Rudolf Levy. Ende 1908 starker Zufluß von Schülern, darunter Friedrich Ahlers-Hestermann, Franz Nölken, Walter Rosam, William Straube, Fräulein Vollmoeller, die spätere Frau Purrmanns. Im Spätfrühling 1908 Verlegung ins Couvent du Sacré-Soeur, Boulevard des Invalides, wohin Matisse umgezogen war. Auch P. wohnte einige Zeit dort. Matisse pflegte jeden Sonnabend zur Korrektur zu kommen, später, als er in einen Vorort, nach Issy-les-Molineaux gezogen war, nur noch alle 14 Tage. Im Frühsommer 1911 gibt er die »Académie Matisse« auf. In den vier Jahren des Bestehens dürften etwa 120 Schüler internationaler Herkunft das »Atelier Matisse« besucht haben

## DIE DREI REISEN VON MATISSE MIT PURRMANN NACH DEUTSCHLAND

1908: Juni. Erste Reise. Am 12. Juni schreibt Matisse eine Postkarte aus Speyer an Gertrude Stein (Library of the Yale University). München, Volksleben. Matisse zeichnete im Schüler-Atelier Purrmanns, das dieser noch in der Akademie hatte, nach einem weiblichen Modell Akt. Im Münchner Kunsthandel erwarb Matisse einen viereckigen Bauerntisch mit einer Schiefertafel als Einlage. Der Tisch kommt auf dem Geranienstilleben der Münchner Pinakothek und dem »Stilleben mit Goldfischen« (Barnes-Foundation) vor. In Nürnberg wurden die Altstadt und das Germanische Museum besucht. In Heidelberg Treffen mit Oskar und Greta Moll, die in der »Académie Matisse« arbeiteten, alle zusammen gingen nochmals nach Speyer, wo Matisse bei einem Töpfer drei Vasen bemalte, die allerdings beim Brennen verdorben wurden

1908 Dezember – Januar 1909: Zweite Reise. Zweck der Fahrt war, eine Matisse-Ausstellung auch in Berlin durchzusetzen. Gleichzeitig fanden Matisse-Ausstellungen in London und Moskau statt. Die »Berliner Sezession«, deren Mitglied Purrmann war, hatte die von Purrmann an Stelle anderer Franzosen vorgeschlagene Ausstellung abgelehnt, die dann Paul Cassirer übernahm. Um den Widerstand zu brechen, fanden Gespräche von Matisse und Purrmann mit Max Liebermann, Curt Hermann, Julius Meier-Graefe, Lovis Corinth und August Gaul statt. Die Ausstellung, die zehn Plastiken und Gemälde von Matisse aus den Jahren 1897 bis 1908 enthielt, blieb nicht lange zu sehen. Liebermann hängte sie eigenhändig ab, als Matisse und Purrmann, die er »Don Quichote und Sancho Pansa« nannte, abgereist waren. Auf der Rückreise, Anfang Januar, Besuch bei Henri van de Velde in Weimar und bei Karl Ernst Osthaus in Hagen, der schon zwei bedeutende Bilder von Matisse besaß. Besichtigung des von Henri van de Velde umgebauten Folkwang Museums und Besuch bei Christian Rohlfs, der sein Atelier im Folkwang Museum hatte, am Webstuhl saß und Teppiche wirkte.
Siehe Bibliographie: Schriften von H. P.

1910: Dritte Reise. Purrmann traf Matisse und Marquet in Straßburg. Gemeinsame Weiterreise nach München, wo sie kurz vor Schließung der Ausstellung Islamischer Kunst, die zu besuchen der Anlaß der Reise war, eintrafen. Matisse studierte besonders die alten Teppiche, die Aquamanile, die Miniaturen. Matisse erwarb viele Postkarten und Photos von Miniaturen und Metallarbeiten. Am letzten Tage der Ausstellung trafen sie dort Hugo von Tschudi, der sie in seine Wohnung einlud. Heftige Diskussion über van Gogh, von dem Tschudi in seiner Privatsammlung mehrere Bilder besitzt. Matisse weist die Schwächen van Goghs an einem neu entdeckten Grünewald, wohl der »Geißelung Christi«, nach. Tschudi gab, einer Anregung von Purrmann folgend, für seine eigene Sammlung Matisse ein »Stilleben« in Auftrag, das 1912 in den Besitz der Pinakothek überging (Stilleben mit Geranien). Aufnahme der Gäste zusammen mit Purrmann und Weisgerber in einem Photo-Automaten des Löwenbräukellers (siehe »Lebensmosaik«) Auf einer Ansichtspostkarte an Gertrude Stein stellt Matisse am 11. Oktober 1910 für »Freitag« seine Rückkehr nach Paris in Aussicht (Gertrude Stein-Collection, Library Yale University)

Um 1910. Paris: Mathilde Vollmoeller hatte in der Rue Campagne Premiere 17 ihr Atelier, das Rilke während einer längeren Abwesenheit von Mathilde V. einige Zeit bewohnte. Das Atelier Purrmanns lag ein Stockwerk höher

1910. Paris: Cézanne-Ausstellung bei Bernheim-Jeune

1910 (oder 1911). Collioure, an der französischen Mittelmeerküste: Gemeinsamer Aufenthalt und Arbeit mit Matisse. Matisse malte zwischen 1905 und 1914 im Sommer gewöhnlich in Collioure, wo auch viele seiner großen Kompositionen entstanden

1912. Stuttgart: Heirat am 13. Januar mit Mathilde Vollmoeller (geboren am 18.10.1876 in Stuttgart). Die Malerin M. Vollmoeller war die Schwester des Dichters Karl Gustav Vollmoeller (1878-1948)

1912. Paris: Nach der Eheschließung nahmen Purrmann und seine Frau eine eigene Wohnung. Avantgardistisches Interieur: An den Wänden Bilder von Matisse, Picasso, Renoir, Henri Rousseau, Zeichnungen von Seurat, Aquarelle von Cézanne; dazu persisches Kunstgewerbe, frühe orientalische Teppiche, Negerplastiken, Schnitzereien aus Indonesien. Die Wohnung wurde 1914 sequestriert, ihr Inhalt noch nach 1918 versteigert und in alle Winde zerstreut

1912. Ajaccio: Studienaufenthalt in Ajaccio (Korsika) nach der Eheschließung. Gemälde »Ölmühle auf Korsika«. Matisse hatte 1898 seine Hochzeitsreise nach Korsika gemacht und war ein halbes Jahr in Ajaccio geblieben

1912. Stuttgart: Geburt der Tochter Christine am 23. November in Stuttgart

1909-1913. Cassis: Sommeraufenthalte, teilweise zusammen mit Marcel Sembat, einem Matisse nahestehenden Kunstkritiker. P. lernte dort den Sozialistenführer Jaurès kennen, in dessen Wahlkreis Cassis liegt. P. malte gemeinsam mit Othon Friesz in L'Estaque, auf der Suche nach den Motiven Cézannes

1914. Paris: Geburt des Sohnes Robert Purrmann am 30. Januar

1914. Berlin: Matisse-Ausstellung bei Wolfgang Gurlitt, von Purrmann angeregt

1914. Beilstein: Der Kriegsausbruch überrascht Purrmann in Beilstein (Württemberg), wo er mit seiner Familie bis Anfang 1916 auf einem Besitz der Familie seiner Frau wohnen blieb. In Stuttgart freundschaftliche Beziehungen zu Bernhard Pankok; dem Juwelier und Kunsthändler Richard Zinser; dem jungen Kunsthistoriker Hans Otto Schaller, der 1917 fiel

1914: Albert Weisgerber fällt in Frankreich

1915-1935. Langenargen: Sommeraufenthalte in dem P. gehörenden Bauernhaus am See. Rudolf Grossmann, Konrad von Kardorff und andere Freunde sind häufig zu Gast. P. arbeitet in den zwanziger Jahren besonders intensiv in Langenargen. Nach dem Tode von Mathilde Purrmann, die in Langenargen bestattet ist, wird das Haus verkauft

1915-1916: P. kopiert den »Bethlehemitischen Kindermord« von Rubens in der Alten Pinakothek. Siehe »Lebensmosaik«

1915. Stuttgart: Purrmann entdeckt und erwirbt die »Toilette der Venus« von Jan Liss

1915-1933. Berlin: Teilnahme an Ausstellungen. Regelmäßig in der »Freien Sezession«, später der »Berliner Sezession« (1915, 1919, 1923, 1928, 1930, 1931, 1932, jeweils in »Kunst und Künstler« besprochen), der Akademie der Künste (1919, 1922, 1928, jeweils in »Kunst und Künstler« besprochen). Beteiligung an der von Paul Cassirer (Walter Feilchenfeldt und Grete Ring) zusammen mit Alfred Flechtheim veranstalteten Ausstellung »Deutsche Gegenwartskunst« im Jahre 1933

1916-1935. Berlin: Freundeskreis um die Zeitschrift »Kunst und Künstler«. Stammtisch im »Romanischen Café« mit Karl Scheffler, Rudolf Levy, Rudolf Grossmann, Konrad von Kardorff. Verkehr mit Curt und Elsa Glaser, dem Direktor der Staatlichen Kunstbibliothek, einem der Hauptmitarbeiter an »Kunst und Künstler«, mit Walter Bondy, einem »Dômier«, der inzwischen Kunsthändler geworden war. Beziehungen zu Max Liebermann und Max J. Friedlaender, dem Direktor des Berliner Kupferstichkabinettes

1916. Speyer: Am 13. April 1916 starb in Speyer die Mutter Elisabetha Purrmann im Alter von 67 Jahren (geboren am 19. März 1849, Eheschließung mit Georg Heinrich Purrmann am 3. Mai 1877). Das Standesamtsregister vermerkt: »Der Anzeiger, der Kunstmaler Johannes Marsilius Purrmann, wohnhaft in Berlin-Schmargendorf, Marienbader Str. 1, erklärte, daß er von dem Sterbefalle aus eigener Wissenschaft unterrichtet sei«

1916. Berlin: Geburt der Tochter Regina am 16. September

1922. Berlin: Rudolf Levy-Ausstellung bei Alfred Flechtheim. Purrmann, der im Haus der Galerie, Lützowufer 13, wohnte, schrieb das Vorwort zum Katalog, das auch im »Querschnitt« abgedruckt wurde

1922-1926. Italien: Studienreisen. 1922 zusammen mit Rudolf Grossmann. Sorrent 1922, 1923, 1924. Porto d'Ischia 1924, zusammen mit Konrad von Kardorff und dem Münchner Maler Spiegel. 1926 Rom, Kopie nach »Greco« in der Galleria Borghese

1924-1925. Rom: Malt vom Atelier in der Via Margutta, das ihm Prof. Bresken überläßt, den Blick auf den Pincio. Bilder des Forum Romanum. Im Sommer in Sorrent, »Blick von der Terrasse der Villa Gorki« und mit Konrad von Kardorff und dem Münchner Maler Spiegel in Porto d'Ischia

1925. Basel: Ausstellung in »Pro Arte«.
Friedrich Rintelen schrieb eine Rezension in der Tagespresse, die in seine »Gesammelten Schriften« aufgenommen wurde, siehe Bibliographie

1927. Kaiserslautern: Umfangreiche Purrmann-Ausstellung im Pfälzischen Gewerbemuseum (siehe Ausstellungen)

1928. Berlin: Purrmann zeigte in der Frühjahrsausstellung der Akademie der Künste dreißig neue Bilder aus Italien und vom Bodensee, darunter die große Kopie nach dem Tizian, Venus bindet Amor, aus der Galeria Borghese in Rom, Motive aus Porto d'Ischia. Die ehrenvoll im großen Seitensaal gehängte Schau wurde durch frühere Bilder (Stilleben, Portraits) ergänzt

1928. Berlin: Purrmann schreibt über die Derain-Ausstellung bei Flechtheim in »Kunst und Künstler«

1929. Hendaye: Studienaufenthalt. Erkrankung.

1930. Sanary-sur-Mer: Studienaufenthalt nach schwerer Krankheit. Bekanntschaft mit Werner Gilles, Vincenz Weber, Joseph Pieper und Curt Georg Becker, die im benachbarten Le Brusc malen. P. erwirbt ein Bild von Gilles

1931. Berlin: Die Berliner Sezession zeigt im Hauptsaal des alten Rathauses die Landschaften Purrmanns aus Sanary-sur-Mer. Enthusiastische Kritiken. Karl Scheffler schreibt in »Kunst und Künstler« einen großen Aufsatz mit vielen Abbildungen, aus dem im »Lebensmosaik« zitiert wird

1932. Berlin: Purrmann zeigt in der Akademie der Künste die Wandmalerei für den Kreisratsaal in Speyer

1933. Berlin: P. schreibt seinen letzten Artikel in »Kunst und Künstler« über eine Ausstellung »Südseekunst«. Siehe »Gedanken über Kunst«

1935. Florenz: Purrmann übernimmt ehrenamtlich die Leitung der Villa Romana, Deutsche Künstler-Stiftung. P. wird während eines Besuches von Hitler in Florenz auf Anweisung deutscher Stellen in das italienische Gefängnis geworfen. Siehe »Lebensmosaik«

1935. Berlin: Karl Scheffler spricht am Grabe von Max Liebermann. Konrad von Kardorff und Purrmann sind unter den wenigen Trauergästen. Siehe »Lebensmosaik«

1937. Florenz: Bekanntschaft mit dem Kunsthistoriker Theodor Hetzer, Professor an der Universität Leipzig

1937: Beschlagnahme von 36 Werken Hans Purrmanns in deutschen Museen

1938. Lerici: Studienaufenthalt im Hotel des Palmes. Bekanntschaft mit Ossip Kalenter (Pseudonym des Schriftstellers Burkhardt)

1939. Trient: P. malt Motive in der Umgebung des Domes

1940. Fano, Adria: Studienaufenthalt im Sommer. Bild »Wäscherinnen«

1942. Florenz: Ausstellung von Ölbildern in einer bekannten Privatgalerie, von dem italienischen Maler Rosai angeregt. Trotz ausgezeichneter Kritiken wurde das Zeigen der Ausstellung in Mailand auf einen Wink von deutscher Seite verboten

1943. Speyer: Tod des Bruders Heinrich Christian Purrmann im Alter von 62 Jahren (geboren am 1. Juli 1881). Seine Frau Elisabetha Josefine, geb. von Walck (11. Januar 1888 geboren, Eheschließung am 22. November 1913) führt das Purrmannsche Geschäft bis heute fort

1943. Berlin: Zerstörung der Berliner Wohnung in der Genthiner Straße 13 durch Bombeneinwirkung

1943. Florenz: Tod von Friedrich Kriegbaum, dem Leiter des Deutschen Kunsthistorischen Institutes in Florenz bei einem Bombenangriff auf Florenz. Verhaftung von Rudolf Levy, der verschollen bleibt

1943. Italien: Sturz von Mussolini. Florenz wird von deutschen Truppen und Polizeiorganen besetzt

1943. München: Tod von Mathilde Purrmann geb. Vollmoeller am 16. Juli. Bestattung in Langenargen am Bodensee

1943. Castagnola (Tessin): Flucht von Florenz nach Castagnola, in einem Auto unter Begleitung einer Krankenschwester, das der Schweizer Konsul in Florenz zur Verfügung gestellt hatte

1944. Montagnola: P. wohnt zuerst im Hotel Bellevue (M. und G. Ceccarelli), später in der benachbarten Casa Camuzzi. Mit Hermann Hesse befreundet

1945. September. Lugano: Marino Marini zeichnet Hans Purrmann

1949: Purrmann publiziert in der Schweizer Kunstzeitschrift »Werk« den Aufsatz »Die Einheit des Kunstwerkes«

1949. Luzern: Große Purrmann-Ausstellung im Kunstmuseum. Siehe »Ausstellungen«

1950. Speyer: Ernennung zum Ehrenbürger der Stadt Speyer. Die Urkunde lautet: »Die Stadt Speyer ernennt auf Beschluß des Stadtrats durch diese Urkunde den Kunstmaler Herrn Professor Johann Marsilius Purrmann aus Anlaß der Vollendung seines 70. Lebensjahres zu ihrem Ehrenbürger. Durch seine hervorragende künstlerische Leistung hat er den Ruhm seiner Vaterstadt Speyer weit über die Grenzen seiner engeren pfälzischen Heimat und seines Vaterlandes hinaus verbreitet. Seine Vaterstadt ist stolz auf ihren Sohn und bekundet durch diese Ehrung, daß sein Lebenswerk auch in seiner Heimat die wärmste Anerkennung und gebührende Würde findet. Speyer, den 2. Mai 1950. Der Oberbürgermeister der Stadt Speyer.
Dr. Paulus Skopp

1950-51. Kaiserslautern: Ausstellung im Pfälzischen Gewerbemuseum, die anschließend in Speyer, Mannheim, Stuttgart, München, Hamburg, Bremen und Bochum gezeigt wurde. Siehe »Ausstellungen«

1950-51: Emy Roeder portraitiert Purrmann

1950-1959. Italien: Sommeraufenthalte in Ospedaletti, Sorrent (1951-52), Porto d'Ischia (1953, 1954, 1955, 1957, 1958), Lacco Ameno (1956), Rom, Villa Massimo (1959)

1950-1962: Ausstellungen in der Bundesrepublik. Regelmäßige Teilnahme an Jury (bis 1959) und Ausstellungen des »Deutschen Künstlerbundes«. Mehrfache Teilnahme an den Ausstellungen der »Pfälzischen Sezession« im Historischen Museum in Speyer (1951; 1953, 16 Aquarelle aus Italien; 1954, 12 Gemälde, Vorrede im Katalog) und des Kunstvereins Hannover (Frühjahr 1961). 1952 stellte Hans Purrmann innerhalb der »Neuen Gruppe« im Haus der Kunst in der »Großen Kunstausstellung München« zum erstenmal aus (3 Gemälde). 1953 fehlt sein Beitrag. 1954 sandte er vier Gemälde, 1955 drei,

1956 fünf, 1957 vier, 1958 drei, 1959 vier, 1960 sechs, 1961 vier Bilder. Sie wurden jeweils im Hauptsaal an bevorzugter Stelle plaziert und eines im Katalog abgebildet. Keines blieb unverkauft. Wenn Purrmanns Kunst nach dem Kriege wieder eine führende Position einnimmt, so ist das nicht zuletzt seinen Kollegen von der »Neuen Gruppe« und der Ausstellungsleitung des »Hauses der Kunst« zu danken

1951-1954. Montagnola: Die Reihe der Selbstbildnisse entsteht

1951. München: Im Mai Ernennung zum Korrespondierenden Mitglied der Bayerischen Akademie der Schönen Künste. P. ist ebenfalls Ehrenmitglied der Hochschule der Bildenden Künste München und Mitglied der Preußischen Akademie der Künste

1951. Langenargen: P. besucht das Grab seiner Frau in Langenargen. Letztes Zusammentreffen mit Karl Scheffler in Überlingen

1951. Montagnola: Theodor Heuss besucht während seiner Amtszeit inoffiziell Hans Purrmann

1951. Speyer: Überreichung des Ehrenbürgerbriefes. Ausgestellt am 2. Mai 1950, anläßlich des 70. Geburtstages. Siehe »Lebensmosaik«

1951: Reise nach Nizza und Vence zur Weihe der von Henri Matisse ausgemalten Kapelle in Vence, auf Einladung von Matisse. Besuch bei Matisse im Hotel in Nizza. Matisse dediziert P. kostbare mit Originalgraphik illustrierte Bücher. Letztes Zusammentreffen der beiden eng befreundeten Künstler

1952. Köln: P. nimmt an der Jury des »Deutschen Künstlerbundes« teil

1953 Mailand: P. besucht die Picasso-Ausstellung im Palazzo Reale, die ihn stark beeindruckt

1954. Frankfurt: P. nimmt an der Jury des »Deutschen Künstlerbundes« in Frankfurt teil

1954. Nizza: 19. November. Tod von Henri Matisse

1955. Hannover: P. nimmt an der Jury des »Deutschen Künstlerbundes« in Hannover teil

1955. Bonn: Aufnahme in die Friedensklasse des Ordens Pour le mérite, an Stelle des verstorbenen Berliner Malers Carl Hofer. P. ist ebenfalls Inhaber des Großen Verdienstkreuzes des Verdienstordens der Bundesrepublik Deutschland

1956. Basel: P. besucht die Beckmann-Ausstellung in der Kunsthalle Basel

1956. Zürich: Besuch der Cézanne-Ausstellung im Kunsthaus. »Cézanne erschien mir größer als je«

1956. Düsseldorf: Purrmann nimmt, überrascht vom Auftreten der Tachisten, an der Jury des »Deutschen Künstlerbundes« teil

1956. Köln: Gerhard Marcks portraitiert Hans Purrmann, besonders treffend die vorbereitenden Zeichnungen

1957. Montagnola: Besuch von Karl Schmidt-Rottluff in Montagnola. »Kam mit Taxi aus Ascona« (Purrmann)

1957. Reise in die Bundesrepublik: P. nimmt in Berlin an der Jury des »Deutschen Künstlerbundes« teil. Der Bildhauer Karl Hartung portraitiert Hans Purrmann in Berlin. Besuch der Museen in Frankfurt und Wiesbaden. Sitzung der Friedensklasse des Ordens pour le mérite in Bonn. Begegnung mit Thornton Wilder. P. erhält in Mainz den Kunstpreis Rheinland-Pfalz für Malerei zusammen mit Carl Zuckmayer, dem der Preis für Dichtung zugesprochen wird. P. fährt zur Jury der Großen Kunstausstellung München

1958. Montagnola: Scharfe »Denkschrift betreffend die Villla Romana und ihre Weiterführung«. Im Januar abgeschlossen

1958. Venedig: Besuch der XXIX. Biennale. P. sieht Braque besonders genau an, dessen späte Bilder nicht seinen vollen Beifall finden

1958. Griechenland: P. fliegt im Frühjahr, zusammen mit Robert und Mechthild Purrmann, die ihn eingeladen haben, nach Griechenland. Höchstes Entzücken!

1958. Mailand: Besuch der Modigliani-Ausstellung. Begeistert

1958. Essen: P. nimmt an der Jury des »Deutschen Künstlerbundes« teil

1958. Montagnola: P. malt das Portrait von Kasimir Edschmid, den er seit den Florentiner Jahren gut kennt

1959: Teilnahme an der Jury des »Deutschen Künstlerbundes« in Wiesbaden. Reise nach Rom. Aufenthalt in der Villa Massimo als Gast. Krankheit und Krankenlager. Drei Bilder entstehen im Park der Villa. Der Plan nach Ischia weiter zu reisen, wird fallen gelassen. Rückkehr nach Montagnola und langsame Wiederaufnahme der Arbeit

1960. Ludwigshafen: Kulturhaus. Purrmann-Ausstellung aus Anlaß des 80. Geburtstages im Rahmen einer Ausstellung der Pfälzischen Sezession (im April)

1960: Ausstellungen aus Anlaß des 80. Geburtstages in Köln (Galerie Hill), Düsseldorf (Alex Vömel) und Hannover (Kunstverein). Siehe Verzeichnis der Einzelausstellungen

1960. Kaiserslautern, Pfalzgalerie: Purrmann-Ausstellung aus Anlaß des 80. Geburtstages. Im Rahmen einer Ausstellung Pfälzischer Kunst

1961: Tod von Werner Gilles in Essen. P. schreibt einen Nachruf

1961. Mailand: Krankenhausaufenthalt August bis Mitte Oktober in der Poliklinik, Via Dezza

1962. München: Purrmann-Ausstellung im »Haus der Kunst«. Eröffnung 23. März

at. Nr. 21

**Fabriklandschaft** Ajaccio 1912 Farbtafel II

# Verzeichnis

# der ausgestellten Werke

## Zum Katalog

Die Angaben zu den einzelnen Werken stützen sich großenteils auf die Mitteilungen der Leihgeber.

Alle Maße sind in cm angegeben, Höhe vor Breite.

Abb. verweist auf eine Wiedergabe im Abbildungsteil.

Die Angabe: Sign. verweist auf die Signatur des Malers.

1 **Früchtestilleben,** Speyer 1900 — Abb. 2
Öl/Lwd., 65 x 81,5
Sign. unten rechts: H. Purrmann
Sammlung Frau E. Purrmann, Speyer

2 **Wochenmarkt,** Speyer 1903
Öl/Lwd., 66,5 x 85,5
Sign. unten links: H. Purrmann
Sammlung Frau E. Purrmann, Speyer

3 **Rheinbrücke,** Speyer 1904
Öl/Lwd., 66,5 x 85
Nicht signiert
Sammlung Frau F. Albig, München

4 **Frühling,** Speyer 1904
Öl/Lwd., 65 x 81
Sign. unten rechts: H. Purrmann 04
Privatbesitz Zürich

5 **Sitzender Akt,** Berlin 1905 — Abb. 1
Öl/Lwd., 120 x 100
Sign. unten links: H. Purrmann 05
Privatbesitz

6 **Stehender Akt,** Paris 1907 — Abb. 4
Öl/Lwd., 54 x 65
Sign. unten rechts: H. Purrmann 07
Privatbesitz

7 **Interieur mit Blumen,** Paris 1908 — Abb. 7
Öl/Lwd., 81 x 65
Sign. unten rechts: H. Purrmann
Privatbesitz Zürich

8 **Anemonen,** Paris 1908
Öl/Lwd., 55 x 46
Sign. unten rechts: H. Purrmann
Privatbesitz

9 **Torso und Vase,** Paris 1908
Öl/Lwd., 45 x 55
Sign. oben rechts: H. Purrmann 1908
Sammlung F. Fleischmann, Wiesloch

10 **Blumen,** Paris 1909 Abb. 8
Öl/Lwd., 82 x 66
Sign. unten rechts: Purrmann
Privatbesitz Zürich

11 **Küste,** Cassis 1909 Abb. 6
Öl/Lwd., 34 x 42
Sign. unten rechts: H. Purrmann 1909
Sammlung Frau M. Kolle, München

12 **Modell Atelier Matisse,** Paris 1908/10 Abb. 5
(Alter Mann)
Öl/Lwd., 55,5 x 46,5
Sign. unten rechts: H. Purrmann
Privatbesitz

13 **Aktstudie,** Paris 1910 Abb. 9
Öl/Lwd., 41 x 33
Sign. unten links: Purrmann
Privatbesitz

14 **Blumenstilleben,** Paris 1910
Öl/Pappe, 54 x 44
Nicht signiert
Sammlung Frau F. Albig, München

15 **Interieur mit Blumen und Früchten,** Paris 1910 Abb. 10
Öl/Lwd., 41 x 33
Sign. unten rechts: H. Purrmann
Sammlung Frau M. Kolle, München

16 **Häuser bei Collioure** 1910 Abb. 11
Öl/Lwd., 46 x 55,5
Sign. unten rechts: H. Purrmann
Privatbesitz

17 **Gartenweg,** Clamart 1910
Öl/Lwd., 47 x 55,5
Sign. unten rechts: H. Purrmann
Privatbesitz

18 **Landschaft mit Agave,** Cassis 1910 Abb. 13
Öl/Lwd., 55 x 46
Sign. unten rechts: H. Purrmann
Privatbesitz

19 **Landschaftsstudie,** Cassi 1910 Abb. 12
Öl/Lwd., 38 x 46
Sign. unten links: H. Purrmann
Sammlung Frau G. Niess-Braune, München

20 **Blumen in brauner Vase,** Paris 1911 Abb. 16
Öl/Lwd., 54 x 65
Sign. unten rechts: H. Purrmann
Privatbesitz

21 **Fabriklandschaft,** Ajaccio 1912 Farbtafel II
Öl/Lwd., 46 x 61
Sign. unten rechts: H. Purrmann
Sammlung Frau G. Niess-Braune, München

22 **Ölmühle,** Ajaccio 1912 Abb. 3
Öl/Lwd., 38 x 46
Sign. unten rechts: H. Purrmann
Privatbesitz Zürich

23 **Palme und Häuser,** Ajaccio 1912
Öl/Lwd., 60 x 72
Sign. unten links: H. Purrmann
Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München

24 **Burg Langhans,** Beilstein 1914/15 Abb. 14
Öl/Lwd., 40,5 x 50,5
Sign. unten rechts: Purrmann
Privatbesitz Zürich

25 **Burgtor,** Beilstein 1915 — Abb. 17
Öl/Lwd., 60 x 73
Sign. unten rechts: Purrmann
Privatbesitz

26 **Burgweg,** Beilstein 1915
Öl/Lwd., 65 x 81
Sign. unten rechts: Purrmann
Privatbesitz

27 **Burggraben,** Beilstein 1915
Öl/Lwd., 85,5 x 67
Sign. unten rechts: Purrmann
Privatbesitz

28 **Blumenstilleben,** Beilstein 1915
Öl/Lwd., 65 x 54
Sign. unten rechts: H. Purrmann
Privatbesitz

29 **Winter am Grunewald,** Berlin 1916
Öl/Lwd., 61 x 51
Nicht signiert
Sammlung F. J. Kohl-Weigand, St. Ingbert

30 **Stehender weiblicher Akt,** Berlin 1916/17 — Farbtafel IV
Öl/Lwd., 45 x 25
Sign. unten rechts: Purrmann
Sammlung F. J. Kohl-Weigand, St. Ingbert

31 **Landungsbrücke,** Langenargen 1918
Öl/Lwd., 54 x 65
Sign. unten rechts: H. Purrmann
Sammlung E. von König, München

32 **Stadt im Winter,** Berlin 1918
Öl/Lwd., 60,5 x 73
Sign. unten rechts: Purrmann
Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München

33 **Sitzender Akt,** Berlin 1918
Öl/Lwd., 41 x 34
Sign. unten links: Purrmann
Sammlung F. J. Kohl-Weigand, St. Ingbert

34 **Stilleben mit Tang-Reiter,** Berlin 1918 Farbtafel III
Öl/Lwd., 92 x 75
Sign. unten rechts: Purrmann
Sammlung F. J. Kohl-Weigand, St. Ingbert

35 **Hühnerhof,** Sorrent 1922 Abb. 18
Öl/Holz, 48 x 52
Sign. unten rechts: H. Purrmann
Privatbesitz

36 **Villa Gorki,** Sorrent 1922 Abb. 19
Öl/Lwd., 61 x 74
Sign. unten links: H. Purrmann
Städtische Kunstgalerie, Bochum

37 **Weg mit Ölbäumen,** Sorrent 1922 Abb. 21
Öl/Lwd., 55 x 65
Sign. unten rechts: H. Purrmann
Privatbesitz

38 **Bauernhäuser in Langenargen,** um 1922
Öl/Lwd., 90 x 100
Sign. unten links: H. Purrmann
Hessisches Landesmuseum, Darmstadt

39 **Blaues Zimmer,** Langenargen 1922
Öl/Lwd., 92 x 73
Sign. unten rechts: H. Purrmann
Privatbesitz Zürich

40 **Bäume am Bodensee,** Langenargen 1922
Öl/Lwd., 63 x 89
Sign. unten rechts: H. Purrmann
Privatbesitz

41 **Dorfstraße,** Langenargen 1924
Öl/Lwd., 46 x 55
Sign. unten rechts: H. Purrmann
Sammlung F. J. Kohl-Weigand, St. Ingbert

42 **Stilleben mit Blumen und Äpfeln** 1920/25
Öl/Lwd., 95 x 78
Sign. unten rechts: Purrmann
Galerie der Stadt Stuttgart

43 **Schloß Montfort,** Langenargen 1925 Abb. 15
Öl/Karton, 15 x 21
Sign. unten links: H. Purrmann
Privatbesitz

44 **Granatäpfel,** Rom 1925 Abb. 20
Öl/Lwd., 60 x 73
Sign. unten rechts: H. Purrmann
Ehem. Staatl. Museen Berlin Nationalgalerie

45 **Beim Zoo,** Rom 1925
Öl/Lwd., 46 x 55
Sign. unten rechts: H. Purrmann
Sammlung F. Fleischmann, Wiesloch

46 **Gladiolen und Kresse,** Langenargen 1926
Öl/Lwd., 102 x 83
Sign. unten rechts: Purrmann
Privatbesitz

47 **Kircheninterieur in Langenargen** 1926
Öl/Lwd., 93 x 74,5
Sign. unten rechts: H. Purrmann
Pfälzische Landesgewerbeanstalt, Kaiserslautern

48 **Atelier,** Langenargen 1927
Öl/Holz, 120 x 87,4
Sign. unten rechts: H. Purrmann
Städtische Galerie, Frankfurt/M.

49 **Am Lützowufer,** Berlin 1928
Öl/Lwd., 80 x 65
Sign. unten rechts: H. Purrmann
Sammlung F. Fleischmann, Wiesloch

50 **Interieur mit zwei Frauen,** Langenargen 1928 Abb. 23
Tempera/Lwd., 92,5 x 74
Nicht signiert
Privatbesitz

51 **Interieur mit Mädchen im Liegestuhl,** Langenargen 1928
Tempera/Lwd., 115,5 x 89
Nicht signiert
Privatbesitz

52 **Blütenzweige,** Langenargen 1928 Abb. 22
Tempera/Lwd., 114 x 85
Sign. unten rechts: H. Purrmann
Privatbesitz Zürich

53 **Stilleben mit Negerplastik,** Berlin 1929
Tempera/Lwd., 73 x 100
Sign. unten rechts: H. Purrmann
Städtische Galerie im Landesmuseum Hannover

54 **Alice Eberlein,** Langenargen 1929
Öl/Lwd., 73 x 59
Sign. unten rechts: H. Purrmann
Staatliche Kunstsammlungen Stuttgart Staatsgalerie

55 **Ölbäume,** Sanary 1929
Öl/Lwd., 38 x 46
Sign. unten rechts: H. Purrmann
Privatbesitz

56 **Blumen und Muscheln,** Langenargen 1930
Öl/Holz, 98 x 121
Sign. unten rechts: H. Purrmann
Privatbesitz

57 **Dekorativer Halbakt,** Berlin 1932 — Abb. 24
Tempera/Lwd., 116 x 88
Sign. unten rechts: H. Purrmann
Privatbesitz

58 **Garten Villa Romana,** Florenz 1935 — Abb. 28
Öl/Lwd., 68,5 x 79
Sign. unten rechts: H. Purrmann
Sammlung K. Brandes, Berlin

59 **Landschaft bei Florenz,** 1938
Öl/Lwd., 59 x 72
Sign. unten rechts: H. Purrmann
Sammlung Frau M. Kolle, München

60 **Villa Romana,** Florenz 1938
Öl/Lwd., 38 x 55
Sign. unten rechts: H. Purrmann
Privatbesitz

61 **Hof der Villa Romana,** Florenz 1939
Öl/Lwd., 54 x 46
Sign. unten rechts: H. Purrmann
Sammlung G. Blank, Hamburg

62 **Marktbrunnen,** Trient 1939 — Abb. 25
Öl/Lwd., 81,5 x 101
Sign. unten rechts: H. Purrmann
Sammlung H. Schork, Mannheim

63 **San Ilario,** Florenz 1940 — Abb. 37
Öl/Lwd., 59 x 72
Sign. unten rechts: H. Purrmann
Privatbesitz

64 **Liegender Akt,** Florenz 1940 — Farbtafel V
Öl/Lwd., 81 x 100
Sign. unten links: H. Purrmann
Privatbesitz

Kat. Nr. 34 **Stilleben mit Tang-Reiter** Berlin 1918 Farbtafel III

65 **Via Senese,** Florenz 1940 Abb. 29
Öl/Lwd., 81 x 100
Sign. unten rechts: H. Purrmann
Galerie Alex Vömel, Düsseldorf

66 **Früchtekorb,** Montagnola 1944
Öl/Lwd., 62 x 74
Sign. unten rechts: H. Purrmann
Sammlung Frau Ch. Sieger-Purrmann, Stuttgart

67 **Liegende auf rosa Sofa mit Spiegel,** Montagnola 1946/48 Abb. 49
Öl/Lwd., 38 x 46
Sign. unten links: H. Purrmann
Privatbesitz Zürich

68 **Tessiner Landschaft im Schnee,** Montagnola 1948 Abb. 35
Öl/Lwd., 104 x 84
Sign. unten rechts: H. Purrmann
Privatbesitz

69 **Kamelien,** Montagnola 1949
Öl/Lwd., 87,5 x 67
Sign. unten rechts: H. Purrmann
Galerie Alex Vömel, Düsseldorf

70 **Landschaft im Tessin,** Montagnola 1949
Öl/Lwd., 100 x 81,5
Sign. unten Mitte: H. Purrmann
Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München

71 **Winterlandschaft im Tessin,** Montagnola 1949 Abb. 45
Öl/Lwd., 79 x 98
Sign. unten rechts: H. Purrmann
Privatbesitz

72 **Landschaft bei Montagnola,** Montagnola 1949/1950 Abb. 57
Öl/Lwd., 80 x 67
Sign. unten rechts: H. Purrmann
Sammlung Dr. B. Sprengel, Hannover

**73** **Krug und Ananas,** Montagnola 1950
Öl/Lwd., 60 x 73
Sign. unten rechts: H. Purrmann
Privatbesitz

**74** **Kirche in Capo di Sorrento,** Sorrent 1951 Abb. 34
Öl/Holz, 27 x 35,5
Sign. unten rechts: H. Purrmann
Privatbesitz Zürich

**75** **Stilleben mit Kapuzinerstrauß vor Barockspiegel,** Montagnola 1952 Abb. 44
Öl/Lwd., 87 x 71
Sign. unten rechts: H. Purrmann
Staatliche Kunstsammlungen Stuttgart Staatsgalerie

**76** **Haus im Grünen,** Montagnola 1952 Farbtafel I
Öl/Lwd., 81 x 65
Sign. unten rechts: H. Purrmann
Sammlung Dr. F. Burda, Offenburg/Baden

**77** **Anemonen,** Montagnola 1952 Abb. 48
Öl/Lwd., 71 x 89
Sign. unten rechts: H. Purrmann
Sammlung Thomas Entz, Rendsburg

**78** **Hermann-Hesse-Zimmer,** Montagnola 1952 Abb. 46
Öl/Lwd., 53 x 66
Sign. unten rechts: H. Purrmann
Galerie Alex Vömel, Düsseldorf

**79** **Porträt Robert Görlinger,** Montagnola 1952 Abb. 30
Öl/Lwd., 100 x 81
Sign. unten links: H. Purrmann
Kölnisches Stadtmuseum, Köln

**80** **Selbstbildnis,** Montagnola 1952/53
Öl/Lwd., 73 x 58
Sign. unten rechts: H. Purrmann
Sammlung Prof. Ernst Schumacher, Berlin

81 **Selbstbildnis,** Montagnola 1952/53 — Abb. 39
Öl/Lwd., 87,5 x 73
Sign. unten rechts: H. Purrmann
Hessisches Landesmuseum, Darmstadt
(Dauerleihgabe des Bundesverbandes der Deutschen Industrie 1954)

82 **Kakteenhügel,** Porto d'Ischia 1953 — Farbtafel IX
Öl/Lwd., 59 x 70
Sign. unten links: H. Purrmann
Privatbesitz

83 **Blick nach Neapel,** Porto d'Ischia 1953 — Abb. 38
Öl/Lwd., 50 x 61
Sign. unten rechts: H. Purrmann
Pädagogische Hochschule, Braunschweig

84 **Palmengarten,** Porto d'Ischia 1955
Öl/Lwd., 38 x 46
Sign. unten links: H. Purrmann
Privatbesitz Zürich

85 **Hügellandschaft,** Porto d'Ischia 1955 — Abb. 31
Öl/Lwd., 60 x 73
Sign. unten Mitte: H. Purrmann
Sammlung Dr. M. Niedermayer, Wiesbaden

86 **Landschaft auf Ischia,** 1955
Öl/Lwd., 50 x 60
Sign. unten rechts: H. Purrmann
Sammlung Dr. W. Gallhöfer, Köln

87 **Weg mit Ölbäumen,** Porto d'Ischia 1955
Öl/Lwd., 64 x 54
Sign. unten links: H. Purrmann
Sammlung Prof. Dr. Becker, Nürnberg

88 **Inderin,** Montagnola 1955 — Farbtafel VII
Öl/Lwd., 100 x 81
Sign. unten rechts: H. Purrmann
Städtische Galerie, Frankfurt/M.

89 **Inderin vor persischem Teppich,** Montagnola 1955 Abb. 43
Öl/Lwd., 100 x 81
Sign. unten links: H. Purrmann
Privatbesitz

90 **Anemonenstilleben,** 1955
Öl/Lwd., 84 x 70
Sign. unten rechts: H. Purrmann
Privatbesitz

91 **Früchte und Vase,** Montagnola 1955
Öl/Lwd., 100 x 73
Sign. unten rechts: H. Purrmann
Privatbesitz Zürich

92 **Olivengarten,** Lacco Ameno 1956
Öl/Lwd., 70 x 60
Sign. unten rechts: H. Purrmann
Privatbesitz

93 **Blumenstilleben,** Lacco Ameno 1956
Öl/Lwd., 75,5 x 62
Sign. unten links: H. Purrmann
Sammlung Frau E. Roeder, Mainz

94 **Küste Lacco Ameno,** Ischia 1956
Öl/Lwd., 53,3 x 65
Sign. unten rechts: H. Purrmann
Galerie Theo Hill, Köln

95 **Landschaft am Epomeo,** Lacco Ameno 1956 Abb. 54
Öl/Lwd., 54 x 65
Sign. unten Mitte: H. Purrmann
Privatbesitz

96 **Landschaft in Süditalien** (Kubushäuser), Lacco Ameno 1956 Abb. 41
Öl/Lwd., 61 x 75
Sign. unten rechts: H. Purrmann
Pfälzische Landesgewerbeanstalt, Kaiserslautern

**97** **Porträt einer indischen Dame,** Montagnola 1956/57 Abb. 47
Öl/Lwd., 80,5 x 65,5
Sign. unten links: H. Purrmann
Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster/Westf.

**98** **Hafen und Pinie,** Porto d'Ischia 1957
Öl/Lwd., 55 x 67
Sign. unten rechts: H. Purrmann
Sammlung W. Jürges, Beuel/Rhein

**99** **Südlicher Hafen,** Porto d'Ischia 1957 Abb. 50
Öl/Lwd., 47 x 56
Sign. unten rechts: H. Purrmann
Privatbesitz Zürich

**100** **Palme am Weg,** Porto d'Ischia 1957
Öl/Lwd., 60 x 73
Sign. unten links: H. Purrmann
Sammlung W. Klein, Baden-Baden

**101** **Hafenecke mit Segelboot,** Porto d'Ischia 1957 Abb. 53
Öl/Lwd., 39 x 46
Sign. unten links: H. Purrmann
Privatbesitz München

**102** **Stilleben mit Efeu und antikem Relief,** Montagnola 1958 Farbtafel X
Öl/Lwd., 92 x 70
Sign. unten rechts: H. Purrmann
Privatbesitz

**103** **Hafen von Ischia,** Porto d'Ischia 1958
Öl/Lwd., 54 x 65
Sign. unten rechts: H. Purrmann
Privatbesitz

**104** **Hafen,** Ischia 1958 Farbtafel VI
Öl/Lwd., 60 x 73
Sign. unten rechts: H. Purrmann
Sammlung Dr. M. Niedermayer, Wiesbaden

105 **Palme vor rotem Haus,** Porto d'Ischia 1958 — Abb. 52
Öl/Lwd., 60 x 73
Sign. unten rechts: H. Purrmann
Privatbesitz Zürich

106 **Baum am Weg,** Porto d'Ischia 1958 — Abb. 56
Öl/Lwd., 38 x 45
Sign. unten Mitte: H. Purrmann
Privatbesitz

107 **Graues Haus,** Porto d'Ischia 1958 — Abb. 42
Öl/Lwd., 46 x 55
Sign. unten links: H. Purrmann
Privatbesitz

108 **Gabriella,** Montagnola 1959 — Abb. 40
Öl/Lwd., 86 x 73
Sign. unten rechts: H. Purrmann
Privatbesitz

109 **Römischer Park, Villa Massimo,** Rom 1959
Öl/Lwd., 54 x 46
Sign. unten rechts: H. Purrmann
Galerie Theo Hill, Köln

110 **Garten Villa Massimo,** Rom 1959
Öl/Lwd., 30 x 40
Sign. unten rechts: H. Purrmann
Privatbesitz

111 **Römischer Park,** Rom 1959
Öl/Lwd., 46 x 38
Sign. unten rechts: H. Purrmann
Privatbesitz

112 **Stilleben mit gelber Vase,** Langenargen/Montagnola 1961 — Farbtafel VIII
Öl/Lwd., 112 x 94
Sign. unten rechts: H. Purrmann
Privatbesitz

**113 Gladiolen und Kresse in blauer Vase,** Langenargen 1926/Montagnola 1961 Abb. 60
Öl/Holz, 120 x 98
Sign. unten rechts: H. Purrmann
Privatbesitz

**114 Regina,** Langenargen 1926/Montagnola 1961 Abb. 36
Öl/Lwd., 81 x 65
Sign. unten rechts: H. Purrmann
Privatbesitz

**115 Akt auf Smyrnadecke,** Berlin 1927/Montagnola 1961
Öl/Lwd., 65 x 91,5
Sign. unten rechts: H. Purrmann
Privatbesitz

**116 Halbakt mit Kette,** Berlin 1930/ Montagnola 1961
Öl/Ldw., 75 x 63
Sign. unten rechts: Purrmann
Privatbesitz

**117 Fuenterrabbia,** Hendaye 1930/Montagnola 1961
Öl/Lwd., 54 x 65
Sign. unten rechts: H. Purrmann
Privatbesitz

**118 Sitzender Akt,** Florenz 1936/Montagnola 1961 Abb. 27
Öl/Lwd., 116 x 89
Sign. unten rechts: H. Purrmann
Privatbesitz

**119 Bauernhof,** Siena 1938/Montagnola 1961 Abb. 32
Öl/Lwd., 55,5 x 66
Sign. unten rechts: H. Purrmann
Privatbesitz

**120 Florentiner Landschaft,** Florenz 1940/Montagnola 1961 Abb. 26
Öl/Lwd., 57 x 70
Sign. unten rechts: H. Purrmann
Privatbesitz

**121** **Blick nach Agno,** Montagnola 1948/1961 — Abb. 33
Öl/Lwd., 100 x 81
Sign. unten Mitte: H. Purrmann
Privatbesitz

**122** **Gentilino,** Montagnola 1950/61 — Abb. 59
Öl/Lwd., 65 x 81
Sign. unten links: H. Purrmann
Privatbesitz

**123** **Hafenecke,** Porto d'Ischia 1957/Montagnola 1961 — Abb. 51
Öl/Lwd., 60,5 x 50
Sign. unten rechts: H. Purrmann
Sammlung Prof. Ernst Schumacher, Berlin

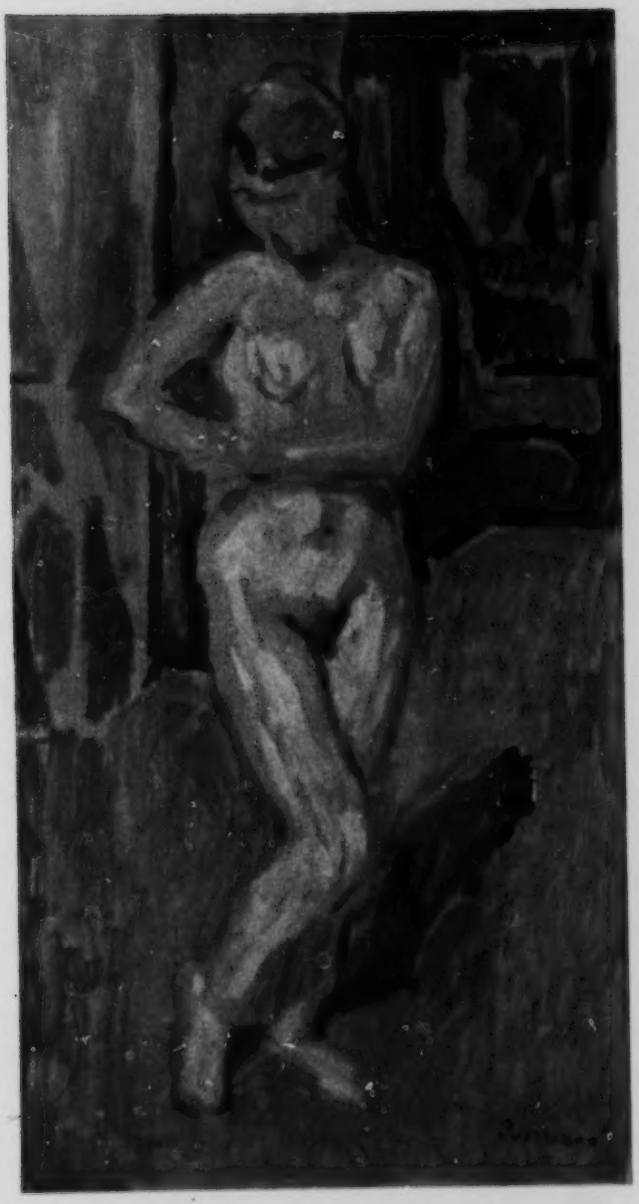
**124** **Celinde Kiesel,** Montagnola 1961 — Abb. 58
Öl/Lwd., 91,5 x 73
Sign. unten rechts: H. Purrmann
Privatbesitz

**125** **Frau Ursula Kuhn,** Montagnola 1961 — Abb. 55
Öl/Lwd., 71,5 x 62
Sign. unter Mitte: H. Purrmann
Privatbesitz

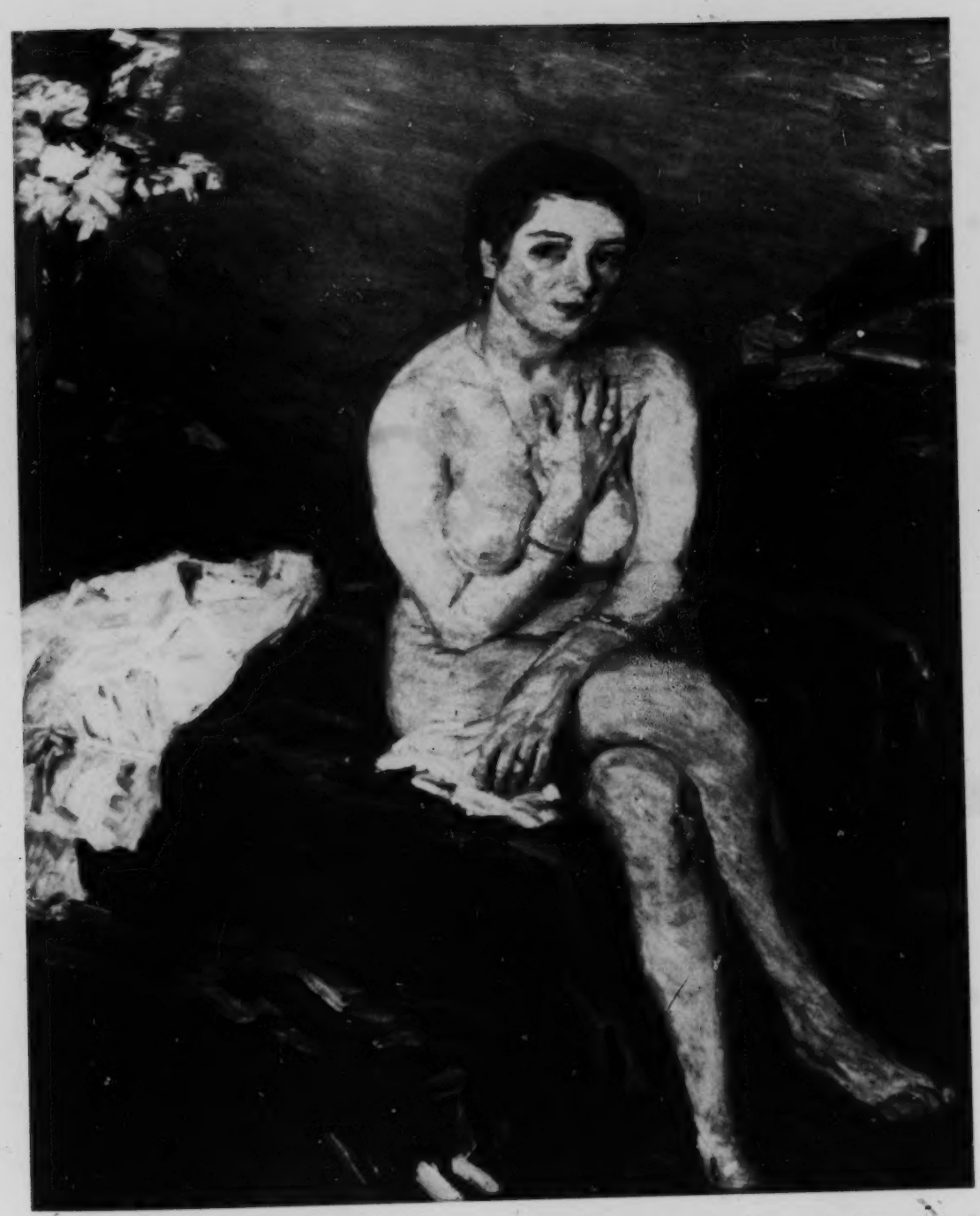
**126** **Selbstporträt,** Montagnola 1961 — Farbtafel Umschlag
Öl/Lwd., 50 x 41
Sign. unten rechts: H. Purrmann
Privatbesitz

**127** **Irene,** Montagnola 1961
Öl/Lwd., 72 x 57
Sign. unten rechts: H. Purrmann
Privatbesitz

**128** **Irene mit gekreuzten Händen,** Montagnola 1961/62
Öl/Lwd., 92 x 73,5
Sign. unten rechts: H. Purrmann
Privatbesitz



Kat. Nr. 30 **Stehender weiblicher Akt** Berlin 1916/17 Farbtafel IV



Kat. Nr. 5

**Sitzender Akt** Berlin 1905 Abb. 1

Abb. 2 **Früchtestilleben** Speyer 1900 Kat. Nr. 1

Kat. Nr. 22 **Ohlmühle** Ajaccio 1912 Abb. 3

Abb. 4 **Stehender Akt** Paris 1907 · Kat. Nr. 6

Kat. Nr. 12 **Modell Atelier Matisse** (Alter Mann) Paris 1908/10 Abb. 5

Abb. 6 **Küste** Cassis 1909

Kat. Nr. 11

Kat. Nr. 7

**Interieur mit Blumen** Paris 1908 Abb. 7

Abb. 8 **Blumen** Paris 1909 Kat. Nr. 10

Kat. Nr. 13

**Aktstudie** Paris 1910 Abb. 9

THE ART EXHIBITION CATALOGUES OF THE HAUS DER KUNST MUNICH

Published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
21 Bateman Street
Cambridge CB2 1NB
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck, NJ 07666
USA

Date of publication and production of master: 1976

Series: The purpose of this series is to make available those catalogues that have lasting interest through their text or illustrations. Catalogues and cumulations of titles in the series are available from the publishers.

Serial numbers: Each title is identified by an eight-figure serial number placed in the top right hand corner of the microfiche title strip. The first two figures indicate the number of the list in which the title first appears. The first three-figure group signifies the gallery or museum; the second three-figure group the accession number for that title.

Copyright microfiche edition: Haus der Kunst, Munich and Chadwyck-Healey Ltd.

Technical data:

Producing laboratory: Micromedia Ltd, Kidlington, Oxford, England.

List 10

Abb. 10 **Interieur mit Blumen und Früchten** Paris 1910

Kat. Nr. 15

Kat. Nr. 16

**Häuser bei Collioure**. 1910 Abb. 11

Abb. 12 **Landschaftsstudie** Cassis 1910

Kat. Nr. 19

Kat. Nr. 18 **Landschaft mit Agave** Cassis 1910 Abb. 13

Abb. 14 **Burg Langhans** Beilstein 1914/15

Kat. Nr. 24

Kat. Nr. 43

**Schloß Montfort** Langenargen 1925 Abb. 15

Abb. 16 **Blumen in brauner Vase** Paris 1911 Kat. Nr. 20

Kat. Nr. 25

**Burgtor** Beilstein 1915 Abb. 17

Abb. 18 **Hühnerhof** Sorrent 1922

Kat. Nr. 35

t. Nr. 36

**Villa Gorki** Sorrent 1922 Abb. 19

Abb. 20 **Granatäpfel** Rom 1925

Kat. Nr. 44

Kat. Nr. 64

**Liegender Akt** Florenz 1940 Farbtafel V

Kat. Nr. 37 **Weg mit Ölbäumen** Sorrent 1922 Abb. 21

Abb. 22 **Blütenzweige** Langenargen 1928 Kat. Nr. 52

Kat. Nr. 50 **Interieur mit zwei Frauen** Langenargen 1928 Abb. 23

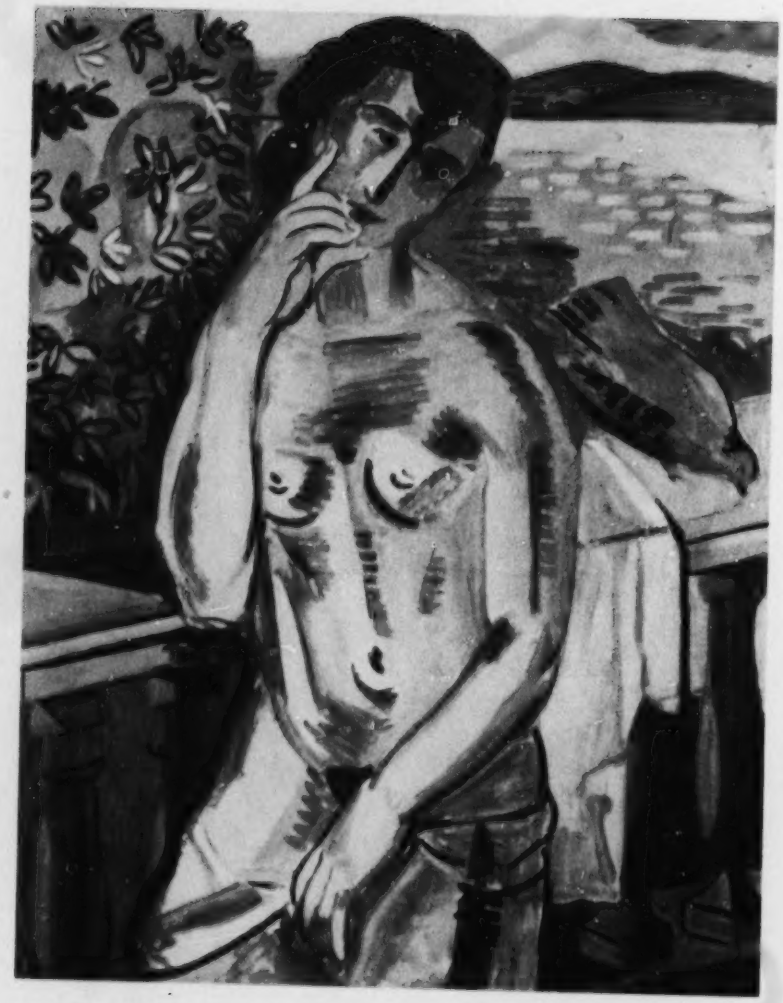


Abb. 24 **Dekorativer Halbakt** Berlin 1932 Kat. Nr. 57

Kat. Nr. 104

**Hafen** Ischia 1958 Farbtafel VI

Kat. Nr. 62

**Marktbrunnen** Trient 1939 Abb. 25

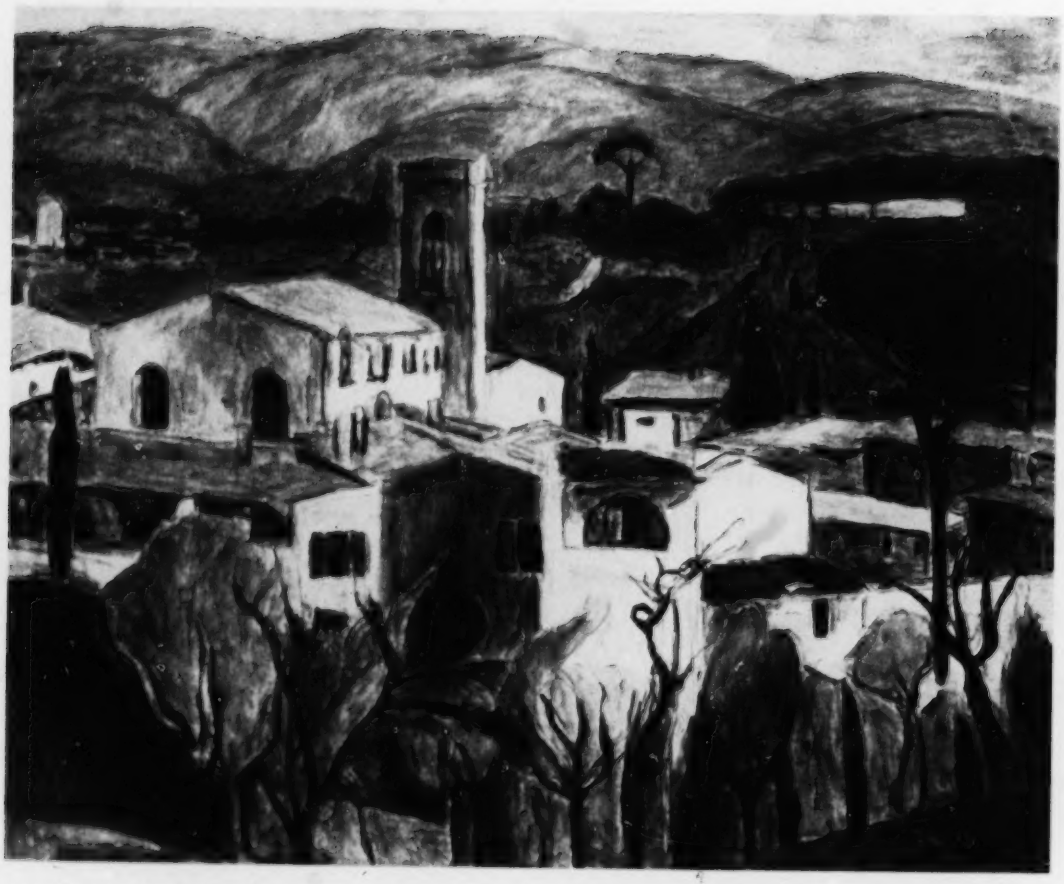
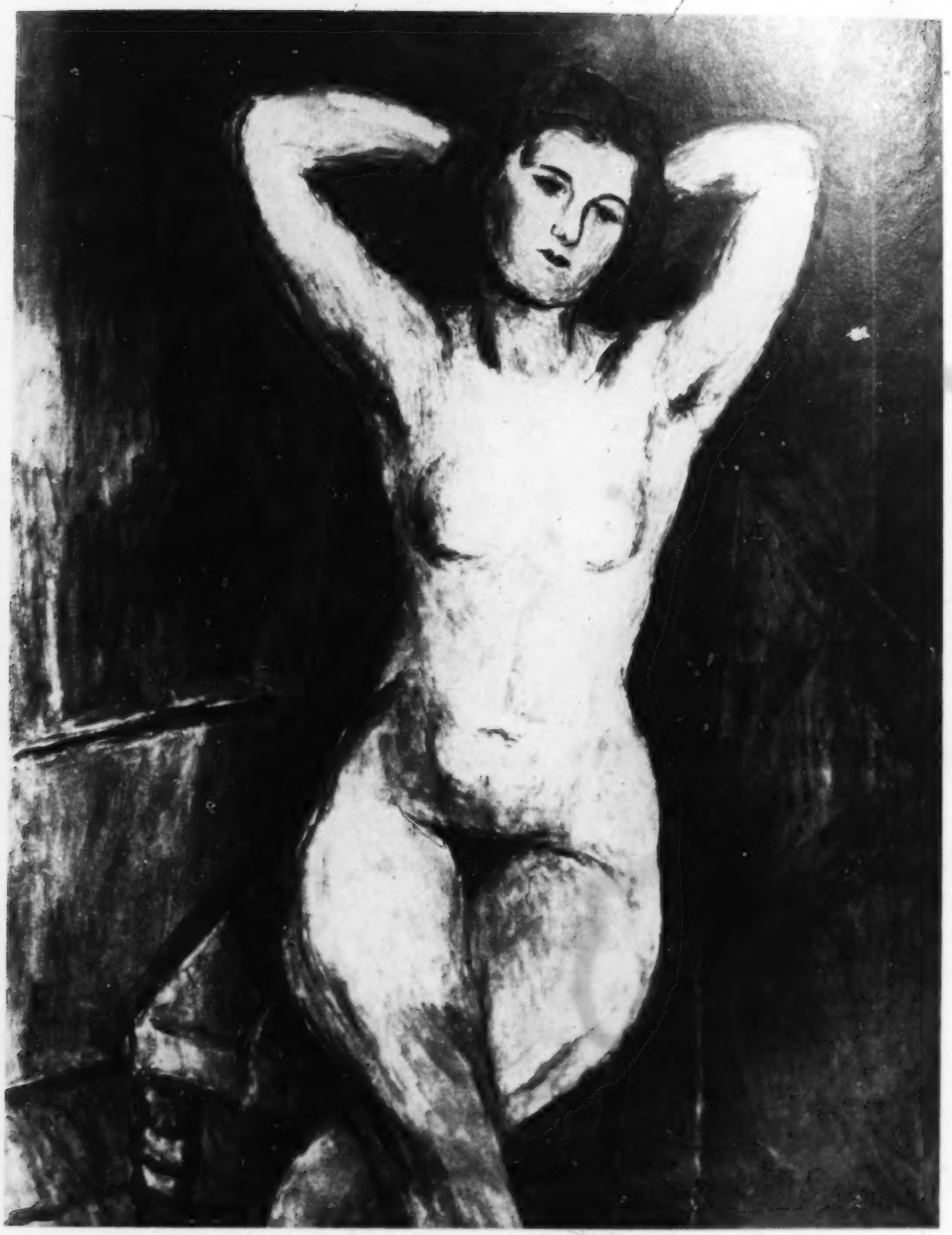


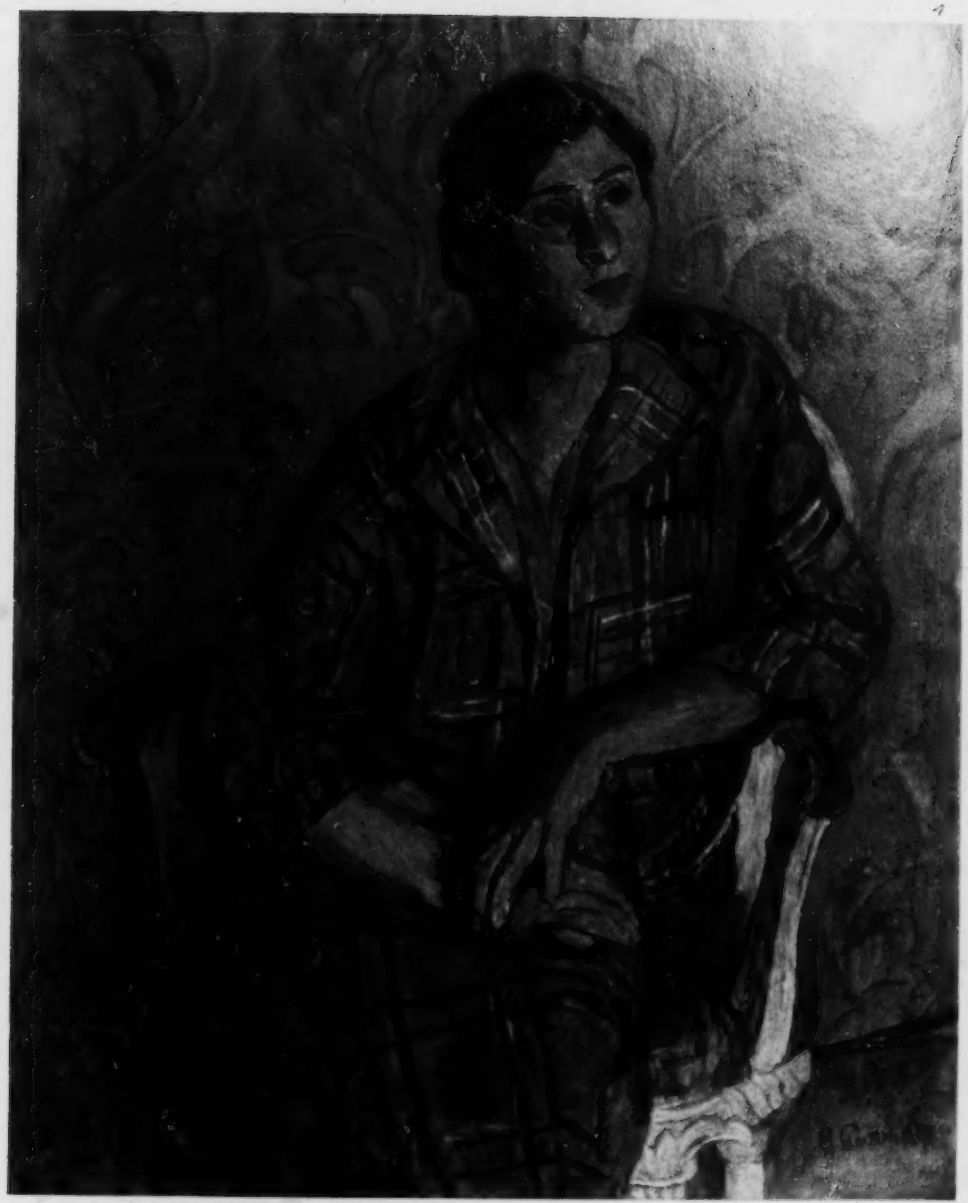
Abb. 26 **Florentiner Landschaft** Florenz 1940/Montagnola 1961 Kat. Nr. 120



Kat. Nr. 118 **Sitzender Akt** Florenz 1936/Montagnola 1961 Abb. 27

Abb. 28 **Garten Villa Romana** Florenz 1935

Kat. Nr. 58



Kat. Nr. 88

**Inderin** Montagnola 1955 Farbtafel VII

Kat. Nr. 65 **Via Senese** Florenz 1940 Abb. 29

Abb. 30 **Porträt Robert Görlinger** Montagnola 1952

Kat. Nr. 79

Kat. Nr. 85 **Hügellandschaft** Porto d'Ischia 1955 Abb. 31

Abb. 32 **Bauernhof** Siena 1938 Montagnola 1961

Kat. Nr. 119

Kat. Nr. 121 **Blick nach Agno** Montagnola 1948/61 Abb. 33

Abb. 34 **Kirche in Capo di Sorrento** Sorrent 1951

Kat. Nr. 74

Kat. Nr. 68 **Tessiner Landschaft im Schnee** Montagnola 1948 Abb. 35

Abb. 36 **Regina** Langenargen 1926 Montagnola 1961 Kat. Nr. 114

Kat. Nr. 112 **Stilleben mit gelber Vase** Langenargen/Montagnola 1961 Farbtafel VIII

Kat. Nr. 63

**San Ilario** Florenz 1940 Abb. 37

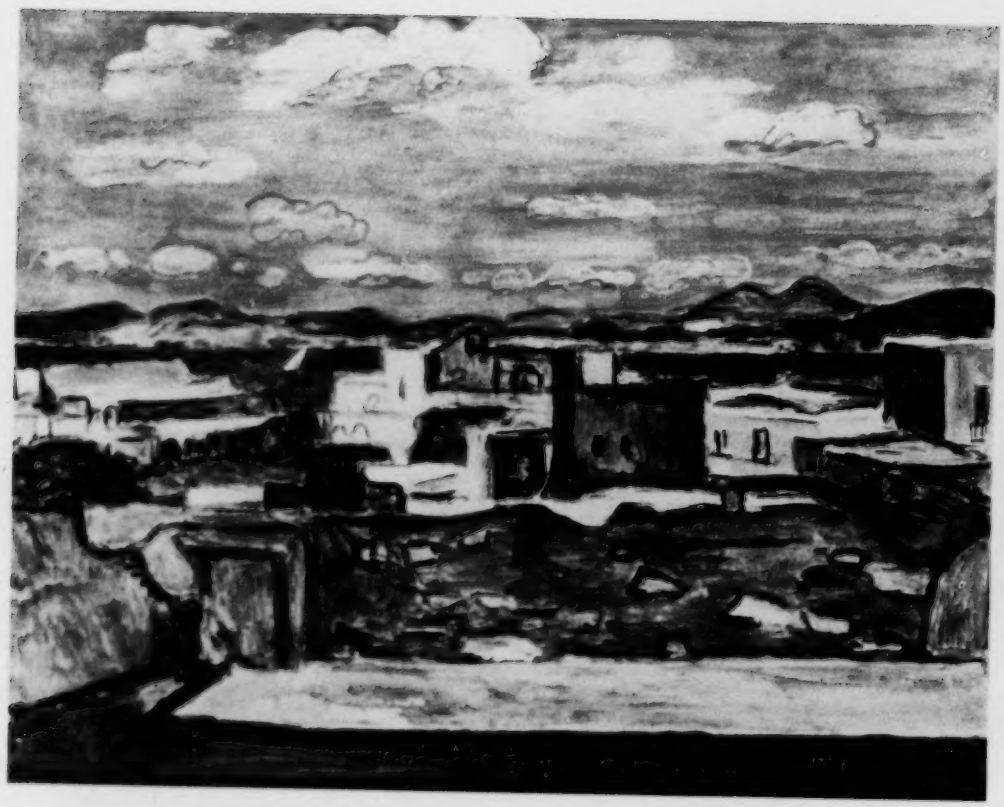


Abb. 38 **Blick nach Neapel** Porto d'Ischia 1953 Kat. Nr. 83

Kat. Nr. 81 **Selbstbildnis** Montagnola 1952/53 Abb. 39

Abb. 40 **Gabriella** Montagnola 1959

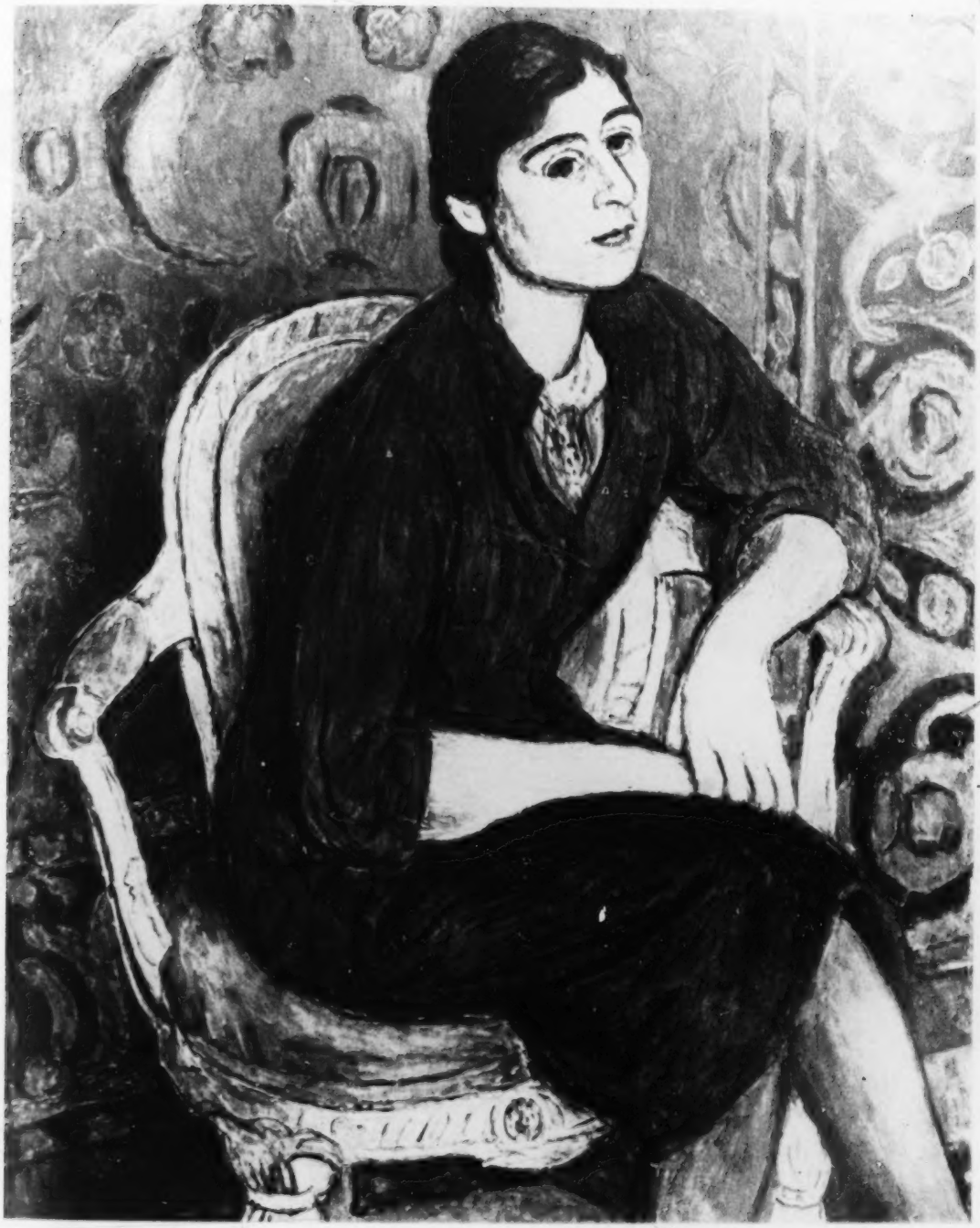
Kat. Nr. 108

Kat. Nr. 82 **Kakteenhügel** Porto d'Ischia 1953 Farbtafel IX

Kat. Nr. 96 **Landschaft in Süditalien** (Kubushäuser) Lacco Ameno 1956 Abb. 41

Abb. 42 **Graues Haus** Porto d'Ischia 1958

Kat. Nr. 107



Kat. Nr. 89 **Inderin vor persischem Teppich** Montagnola 1955 Abb. 43

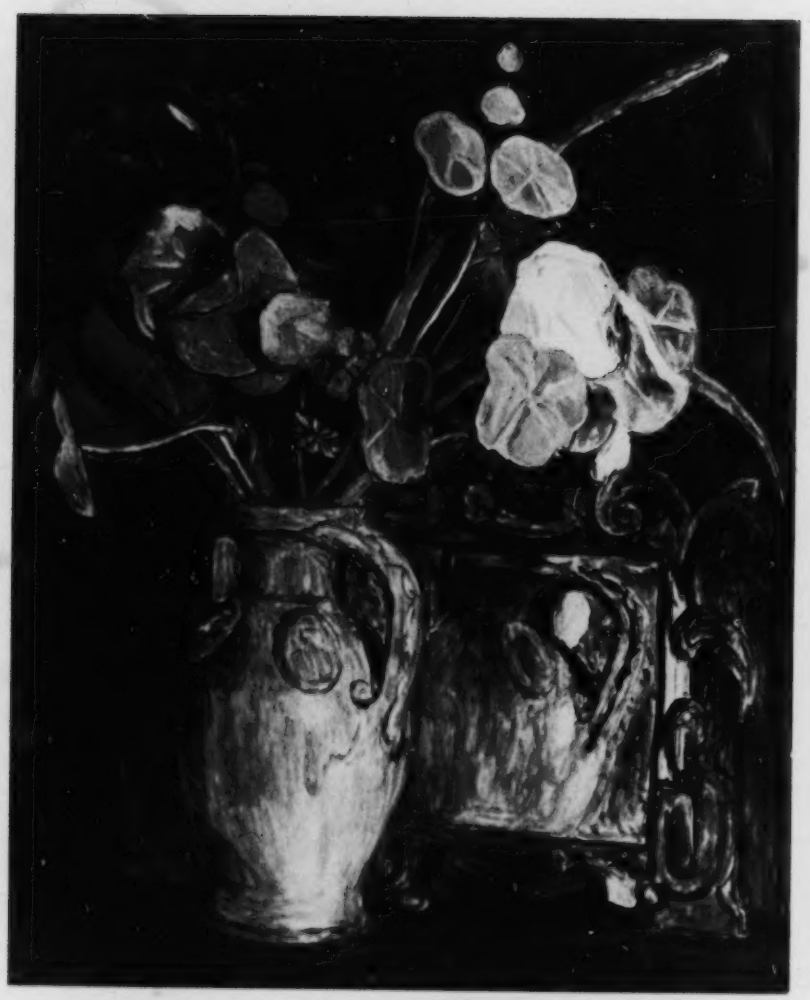
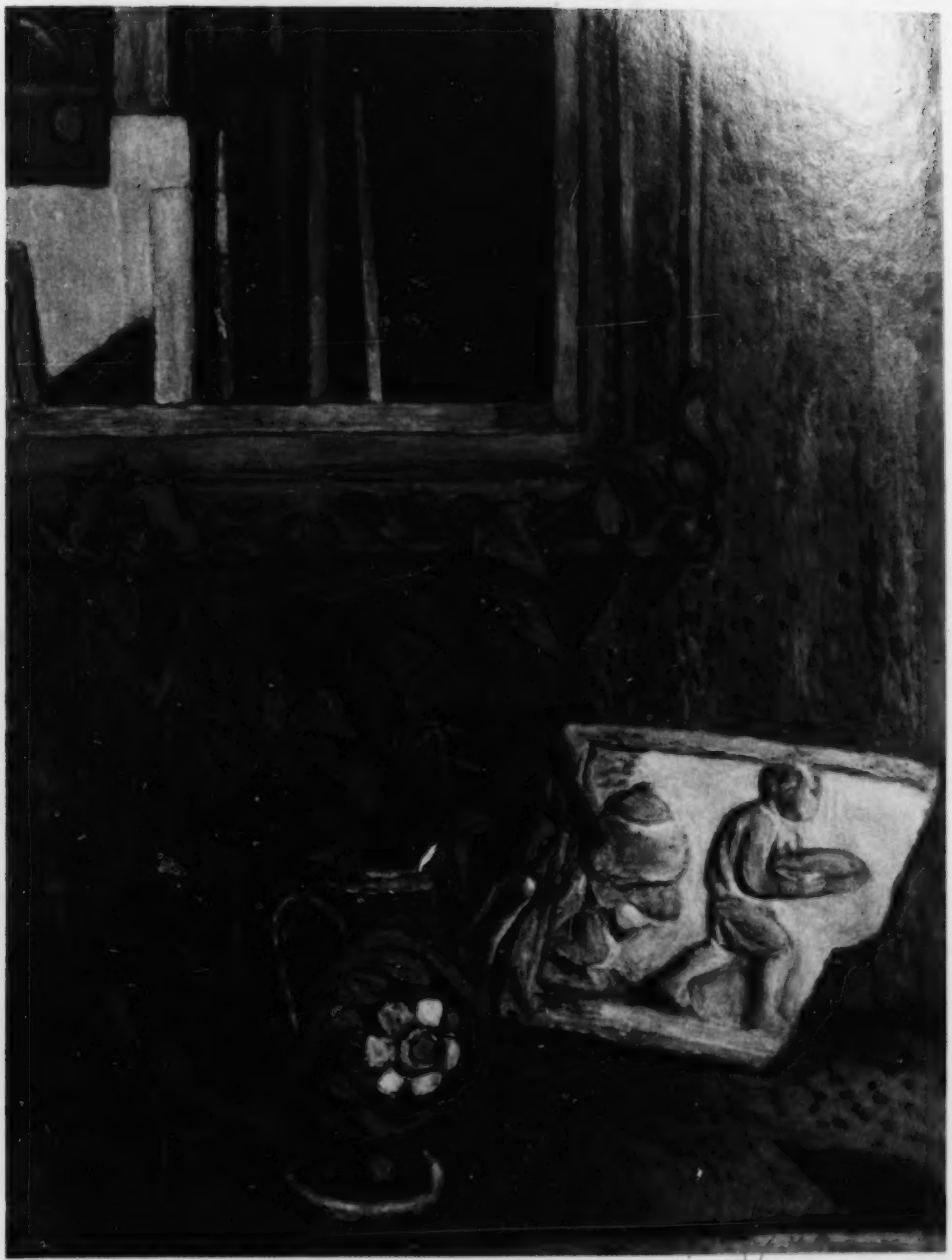


Abb. 44 **Stilleben mit Kapuzinerstrauß** Montagnola 1952 Kat. Nr. 75



Kat. Nr. 102 **Stilleben mit Efeu und antikem Relief** Montagnola 1958 Farbtafel X

Kat. Nr. 71 **Winterlandschaft im Tessin** Montagnola 1949 Abb. 45

Abb. 46 **Hermann Hesse Zimmer** Montagnola 1952 Kat. Nr. 78

Kat. Nr. 97 **Porträt einer indischen Dame** Montagnola 1956/57 Abb. 47

Abb. 48 **Anemonen** Montagnola 1952

Kat. Nr. 77

Kat. Nr. 67 **Liegende auf rosa Sofa** Montagnola 1946/48 Abb. 49

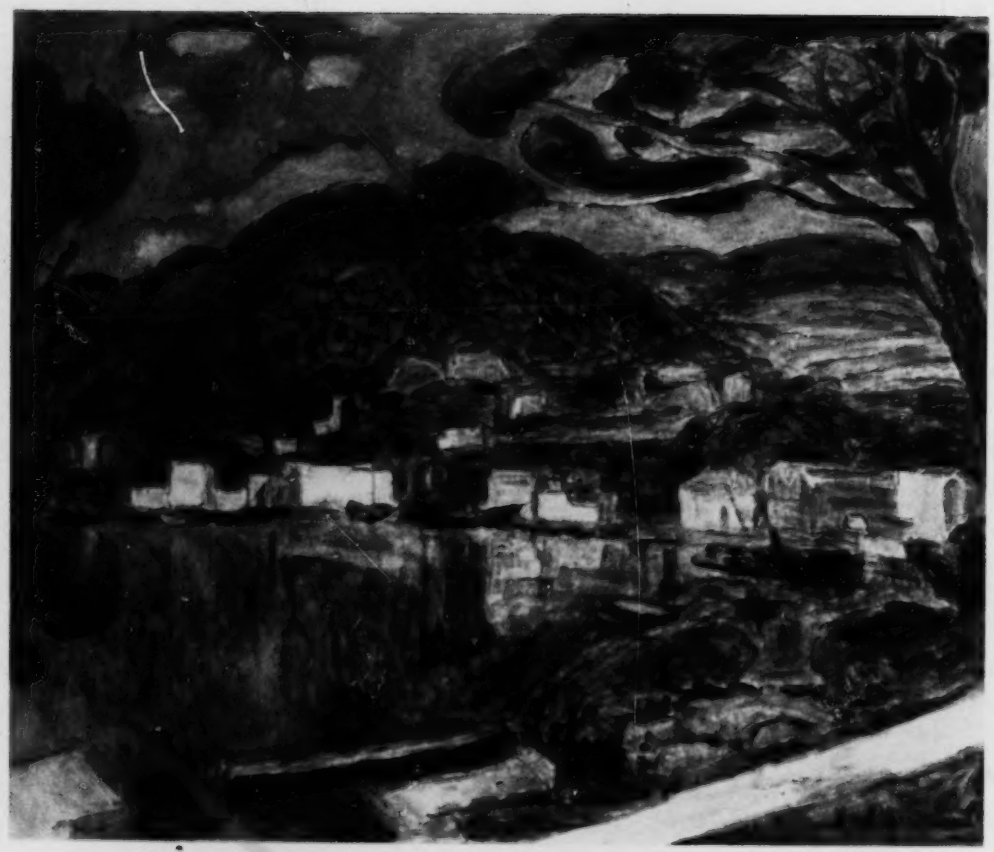
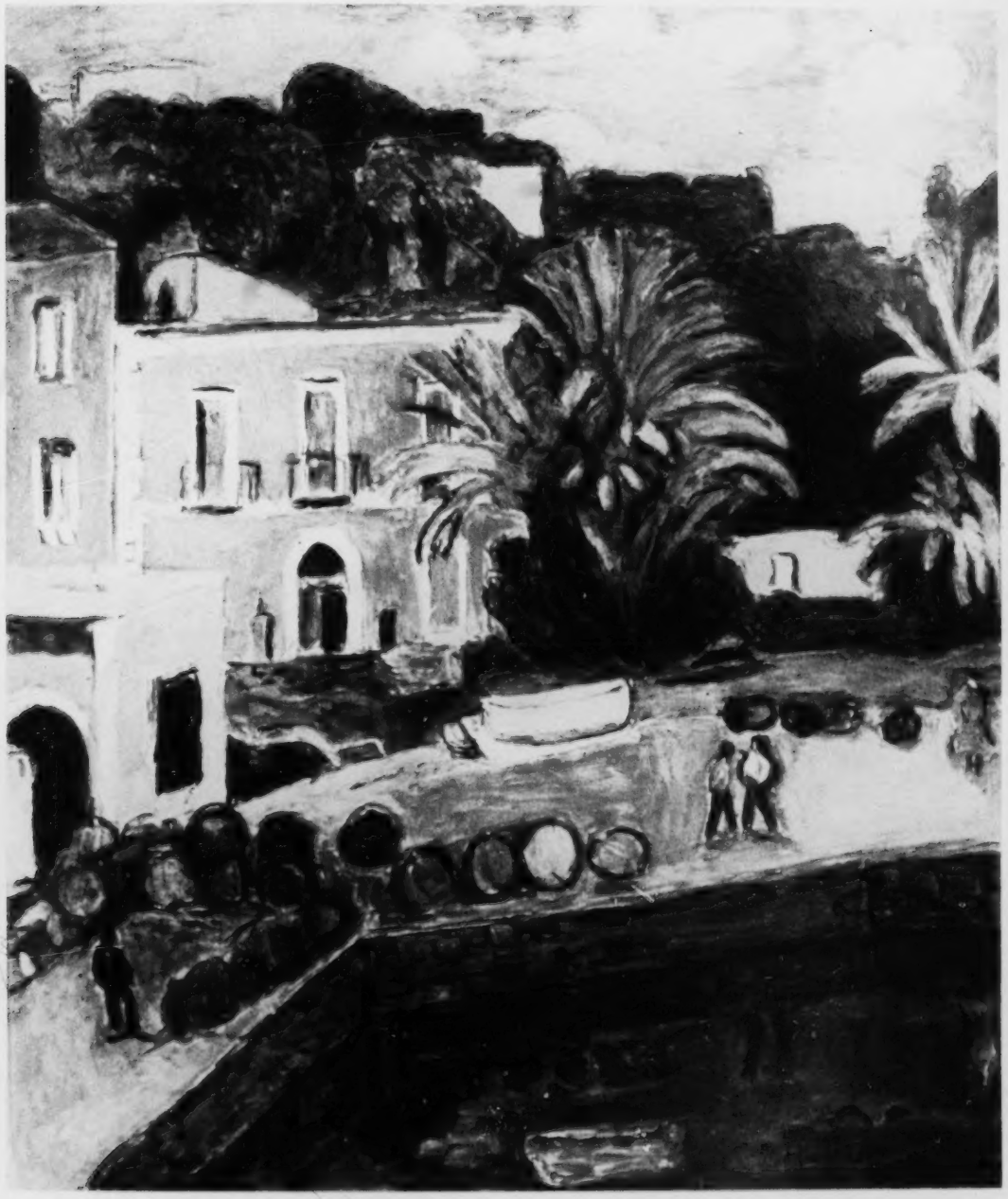


Abb. 50 **Südlicher Hafen** Porto d'Ischia 1957

Kat. Nr. 99



Kat. Nr. 123 **Hafenecke** Porto d'Ischia 1957/Montagnola 1961 Abb. 51

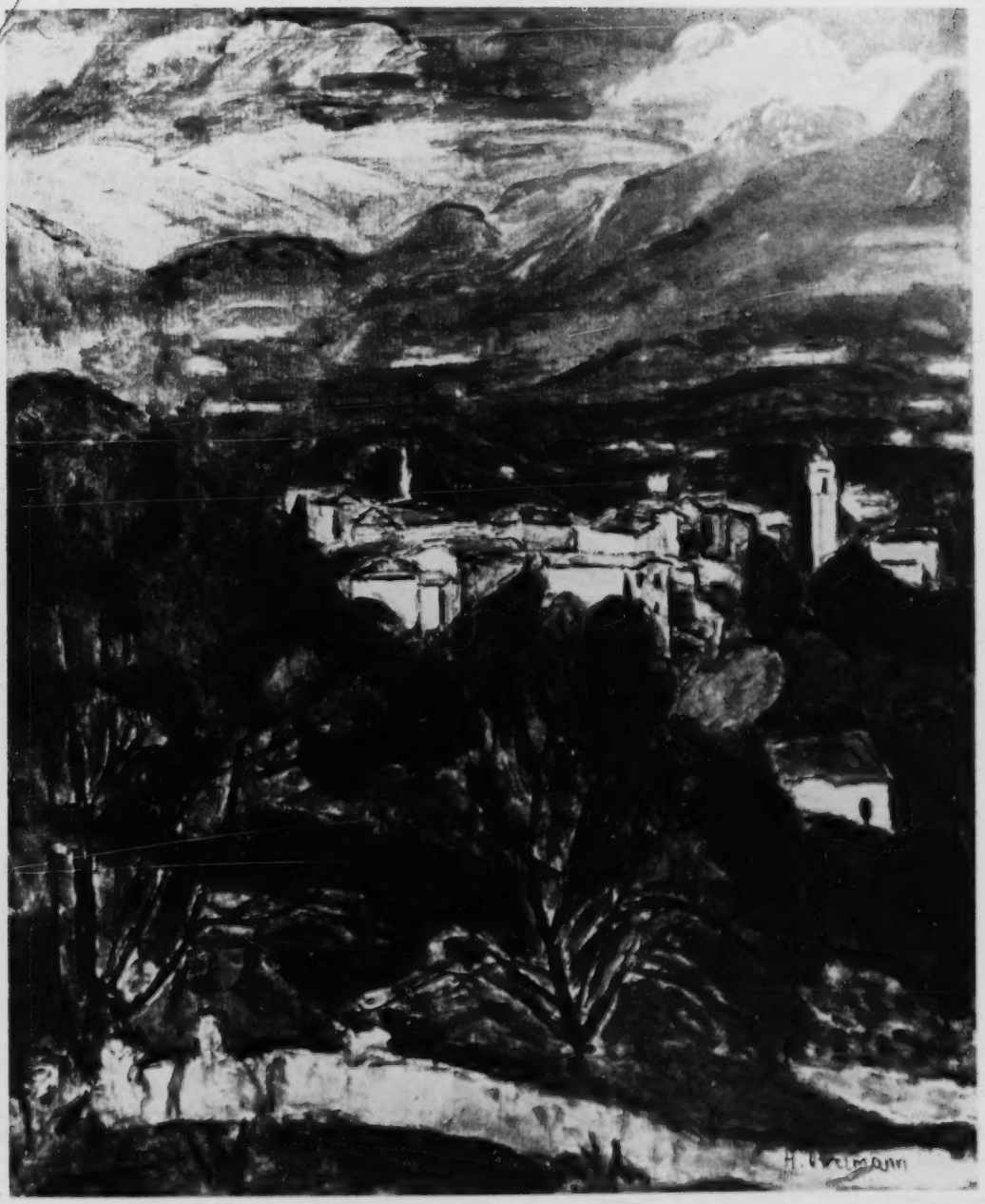
Abb. 52 **Palme vor rotem Haus** Porto d'Ischia 1958 Kat. Nr. 105

Kat. Nr. 101 **Hafenecke mit Segelboot** Porto d'Ischia 1957 Abb. 53

Abb. 54 **Landschaft am Epomeo** · Lacco Ameno 1956 Kat. Nr. 95

Kat. Nr. 125 **Frau Ursula Kuhn** Montagnola 1961 Abb. 55

Abb. 56 **Baum am Weg** Porto d'Ischia 1958 Kat. Nr. 106



Kat. Nr. 72 **Landschaft bei Montagnola** 1949/50 Abb. 57

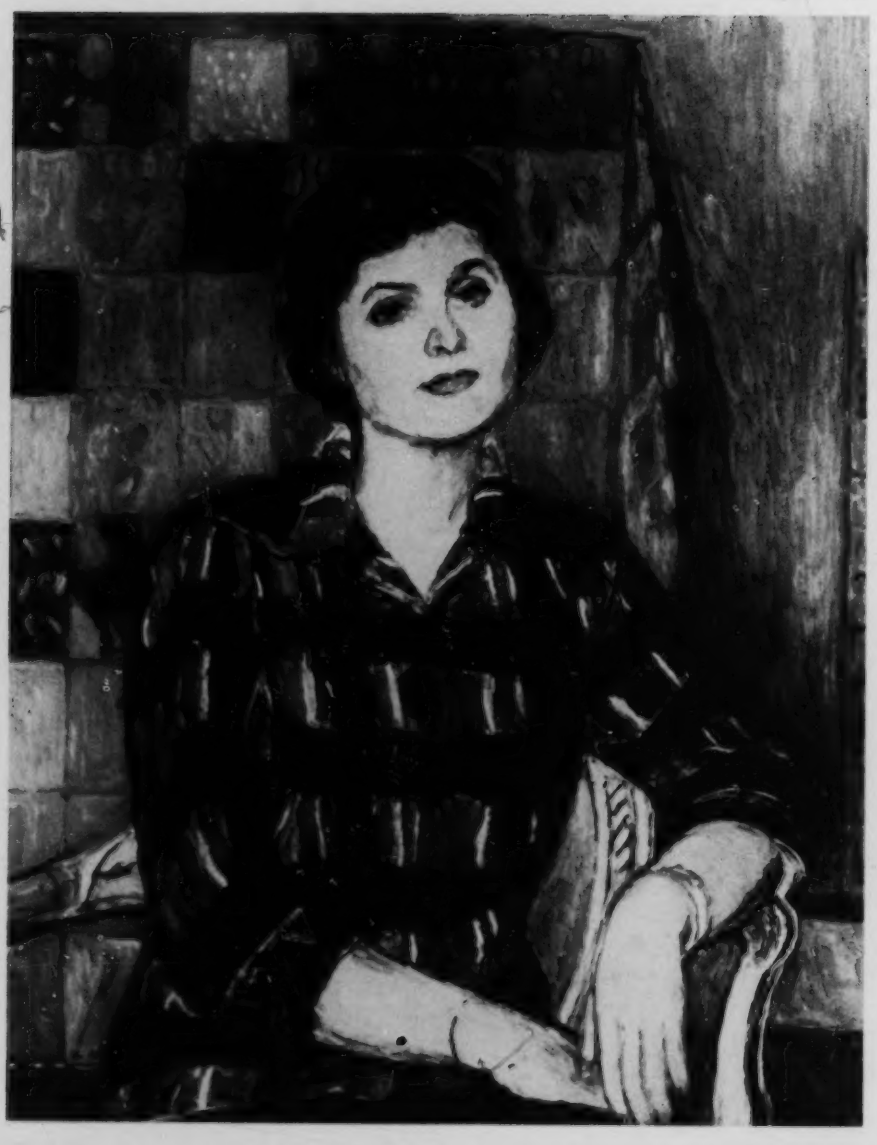


Abb. 58 **Celinde Kiesel** Montagnola 1961 Kat. Nr. 124

Kat. Nr. 122 **Gentilino** Montagnola 1950/61 Abb. 59

Abb. 60 **Gladiolen und Kresse in blauer Vase**
Langenargen 1926/Montagnola 1961

Kat. Nr. 113

## DIE AUSSTELLUNGSLEITUNG MÜNCHEN E. V. HAUS DER

gibt im eigenen Verlag zu jeder Ausstellung sorgfältig gearbeitete Kataloge heraus. Ihr Wert liegt sowohl in dem wissenschaftlichen Material über die einzelnen Künstler als auch in den zahlreichen Abbildungen, die häufig Kunstwerke lebender Künstler zum ersten Mal zeigen. In den letzten Jahren sind erschienen:

GROSSE KUNSTAUSSTELLUNG MÜNCHEN 1949
136 Seiten, 120 Abbildungen, 1.50 DM (erhältlich)

GROSSE KUNSTAUSSTELLUNG MÜNCHEN 1950
158 Seiten, 120 Abbildungen, vergriffen

GROSSE KUNSTAUSSTELLUNG MÜNCHEN 1951
204 Seiten, 120 Abbildungen, vergriffen

GROSSE KUNSTAUSSTELLUNG MÜNCHEN 1952
204 Seiten, 120 Abbildungen, vergriffen

GROSSE KUNSTAUSSTELLUNG MÜNCHEN 1953
212 Seiten, 120 Abbildungen, vergriffen

GROSSE KUNSTAUSSTELLUNG MÜNCHEN 1954
208 Seiten, 120 Abbildungen, 1.50 DM (erhältlich)

GROSSE KUNSTAUSSTELLUNG MÜNCHEN 1955
216 Seiten, 120 Abbildungen, vergriffen

GROSSE KUNSTAUSSTELLUNG MÜNCHEN 1956
282 Seiten, 148 Abbildungen, 1.50 DM (erhältlich)

GROSSE KUNSTAUSSTELLUNG MÜNCHEN 1957
342 Seiten, 194 Abbildungen auf Kunstdruck
1.95 DM (erhältlich)

GROSSE KUNSTAUSSTELLUNG MÜNCHEN 1958
**Aufbruch zur Modernen Kunst 1869–1958**
Rekonstruktion der 1. Internationalen Kunstausstellung 1869 – Leibl und sein Kreis – Vom Jugendstil zum Blauen Reiter – Gegenwart
570 Seiten, 6 farbige und 250 Schwarz-Weiß-Abbildungen auf Kunstdruck, 3.85 DM (erhältlich)

GROSSE KUNSTAUSSTELLUNG MÜNCHEN 1959
232 Seiten, 104 Abbildungen auf Kunstdruck
1.95 DM (erhältlich)

GROSSE KUNSTAUSSTELLUNG MÜNCHEN 1960
204 Seiten, davon 153 Abbildungen auf Kunstdruck vergriffen

GROSSE KUNSTAUSSTELLUNG 1961
236 Seiten, 161 Abbildungen, vergriffen

EUROPÄISCHE PLASTIK 1950
64 Seiten, 24 Abb., – 50 DM (erhältlich)

ERNST LUDWIG KIRCHNER-AUSSTELLUNG HERBST 1952
70 Seiten, 37 Abbildungen, vergriffen

FRANK LLOYD WRIGHT-AUSSTELLUNG 1953
71 Seiten, 36 Abbildungen, vergriffen

ADOLF HOELZEL-AUSSTELLUNG HERBST 1953
60 Seiten, 42 Abbildungen, vergriffen

OSKAR SCHLEMMER-AUSSTELLUNG HERBST 1953
48 Seiten, 32 Abbildungen, vergriffen

WASSILY KANDINSKY-AUSSTELLUNG FRÜHJAHR 1954
34 Seiten, 32 Abbildungen, vergriffen

PAUL KLEE-AUSSTELLUNG FRÜHJAHR 1954
24 Seiten, 21 Abbildungen, vergriffen

EDVARD MUNCH-AUSSTELLUNG HERBST 1954
136 Seiten, 74 Abbildungen, 2 Fabtafeln, vergriffen

PABLO PICASSO-AUSSTELLUNG 1955/56
368 Seiten, 156 Abbildungen, 3 Farbtafeln, vergriffen

PAUL CEZANNE-AUSSTELLUNG HERBST 1956
140 Seiten, 83 Abbildungen, vergriffen

VINCENT VAN GOGH-AUSSTELLUNG HERBST 1956
372 Seiten, 160 Abbildungen, 5 Farbtafeln vergriffen

FERNAND LEGER-AUSSTELLUNG FRÜHJAHR 1957
236 Seiten, 117 Abbildungen, 4 Farbtafeln
1.95 DM (erhältlich)

EMIL NOLDE-AUSSTELLUNG HERBST 1957
276 Seiten, 193 Abb., 16 Farbtafeln, vergriffen

LE CORBUSIER-AUSSTELLUNG HERBST 1957
108 Seiten, 47 Abbildungen, vergriffen

OSKAR KOKOSCHKA-AUSSTELLUNG FRÜHJAHR 1958
220 Seiten, 111 Abbildungen, vergriffen

INTERNATIONALE FILMKUNST-AUSSTELLUNG FRÜHJAHR 1958
124 Seiten, davon 7 Seiten Abbildungen, vergriffen

PRÄKOLUMBISCHE KUNST AUS MEXIKO UND MITTELAMERIKA HERBST 1958
184 Seiten, 116 Abbildungen, davon 5 vierfarbig vergriffen

SAMMLUNG EMIL G. BÜHRLE 1958/59
90 Seiten, 24 Abbildungen, vergriffen

MARC CHAGALL-AUSSTELLUNG FRÜHJAHR 1959
302 Seiten, 206 Abbildungen, davon 15 vierfarbig vergriffen

MODERNE KUNST IN BRASILIEN SOMMER 1959
122 Seiten, 69 Abbildungen, davon 4 farbig, vergriffen

GIACOMO MANZU-AUSSTELLUNG SOMMER 1959
104 Seiten, 64 Abb., vergriffen

100 JAHRE BELGISCHE KUNST HERBST 1959
96 Seiten mit 63 Abbildungen, davon 2 farbig
1.50 DM (erhältlich)

1000 JAHRE CHINESISCHE MALEREI UND 300 JAHRE CHINESISCHE PRUNKGEWÄNDER HERBST 1959
354 Seiten, 176 Abbildungen, davon 2 farbig
2.85 DM (erhältlich)

PAUL GAUGUIN-AUSSTELLUNG FRÜHJAHR 1960
180 Seiten mit 91 Abbildungen, davon 3 farbig vergriffen

MAURICE UTRILLO V. – SUZANNE VALADON-AUSSTELLUNG SOMMER 1960
198 Seiten mit 116 Abbildungen, davon 4 farbig
1.95 DM (erhältlich)

HENRY MOORE-AUSSTELLUNG HERBST 1960
136 Seiten, 80 Abbildungen, 2 Farbtafeln, vergriffen

AUSSTELLUNG VON BONNARD BIS HEUTE
120 Seiten, 64 Abb., 3 Farbtafeln, 1.95 DM (erhältlich)

TOULOUSE-LAUTREC AUSSTELLUNG 1961
240 Seiten, 126 Abbildungen, 10 Farbtafeln
6.– DM (erhältlich)

Über 180 Jahre

# BAYERISCHE STAATSBANK

**Depositen- und Kreditbank für jedermann**

Geschulte Fachkräfte beraten die Kunden bereitwillig
und individuell in allen Geld- und Vermögensfragen

Kontokorrent- und Scheckkonten
Geldanlage, Ausgabe von Sparbüchern
An- und Verkauf von Wertpapieren
Kredite aller Art, auch Kleinkredite
Reisedevisen, DM-Reiseschecks, Tankschecks
Außenhandelstransaktionen
mit allen Welthandelsplätzen

DIREKTORIUM UND HAUPTSITZ
MÜNCHEN
Kardinal-Faulhaber-Straße 1

**Niederlassungen in allen größeren Städten**
**Bayerns und der Pfalz**

SGK
REPRO
SEIT 1914

*. . . auch die KLISCHEES*
*für diesen Katalog*
*fertigte die*

SÜDD. GRAPHISCHE KUNSTANSTALT
**DR. ZIESCHANK K. G.**
MÜNCHEN · Liebherrstraße 5 · Telefon 29 69 44

**60 000** Besucher in der ersten Ausstellungswoche . . . **99 000** nach 10 Tagen . . . **304 000** während der ganzen Ausstellung: immer wieder verblüffen uns solche Erfolgsmeldungen.

Diese nüchternen Zahlen beweisen, daß die Kunst heute nicht mehr einigen wenigen „gehört", sondern breite Bevölkerungskreise in ihren Bann zieht.

Ähnlich ist es auch mit dem Bankkonto; noch vor wenigen Jahrzehnten war es etwas Besonderes, heute ist es alltäglich – eine Selbstverständlichkeit für aufgeschlossene Menschen, die mit der Zeit gehen.

DB
**DEUTSCHE BANK**
AKTIENGESELLSCHAFT
**FILIALE MÜNCHEN · Promenadeplatz 15**
**und weitere 13 Stadtzweigstellen**

Ihr guter Stern auf allen Straßen

MERCEDES-BENZ

**DAIMLER-BENZ AG**
**Niederlassung München**
Arnulfstraße 61 · Tel. 68981
Ausstellungsraum
Brienner Straße 1 · Tel. 292600

**AUTO-HENNE**
**Großvertretung**
Khidlerstr. 36-38 · Tel. 768931
Verkauf u. Ausstellung
Maximilianspl. 12 b · Tel. 768931

**KUNSTHANDLUNG HANFSTAENGL**

HANFSTAENGL-DRUCKE
REPRODUKTIONEN
ALLER VERLAGE
ÖLBILDER
AQUARELLE
GRAPHIK
EINRAHMUNGEN

MÜNCHEN, KARLSPLATZ 6

VERLAG DER PHŒNIX-DRUCKE

Farbdrucke
Christof Dresa
Alfred Kremer
Emil Scheibe
Mac Zimmermann

Farbkarten
Carl Crodel
Christof Drexel
Werner Gilles
George Grosz
Karl Hofer
Ernst Ludwig Kirchner
Alfred Kremer
Georg Meistermann
Ernst Wilhelm Nay
Hans Purrmann (Luganer See)
Christian Rohlfs
Emil Scheibe
Fritz Winter
Mac Zimmermann

Schwarz-Weiß-Serien (6 Karten)
Aubrey Beardsley
Honoré Daumier

VERLAG DER PHÖNIX-DRUCKE ICKING / ISARTAL - Stadtbüro München 23, Giselastraße 12

*Ölbilder und Graphische Blätter von Bayer, Corinth, Dix, Ensor, Hofer, Kubin, Mataré, Moholy-Nagy, Redon, Rohlfs u. a.*

**Kunst Kabinett Klihm**

München 13, Franz-Josef-Str. 9 I
Telefon 36 15 88

**Wechselnde Ausstellungen**

MODERNE KUNST

# NEUE GALERIE IM KÜNSTLER HAUS MÜNCHEN

AM LENBACHPLATZ

Ständig:
Donati – Mathieu – Spyropoulos
Damian – Reidel – Wild – Wessel

NEUE PIPERDRUCKE

FRÜHJAHR 1962

Nr. 212 **Maurice Utrillo**
LA PLACE RAVIGNAN
Privatbesitz, Paris
28 x 36 cm ca. DM 40.–

Nr. 213 **Alexej v. Jawlensky**
VARIATION
Privatbesitz, Bern
53 x 38 cm ca. DM 50.–

**DIE PIPERDRUCKE VERLAGS-GMBH**
München 13, Georgenstraße 17
Telefon 33 33 70

Kunsthaus Bühler

Stuttgart O, am Eugensplatz, Wagenburgstr. 4, Ruf 24 05 07

Gemälde alter und neuer Meister
Aquarelle, Radierungen, Holzschnitte,
Alte Stiche, Kunstdrucke, Plastiken,
Rahmungen, Vergoldungen, Restaurierungen · Ankauf-Verkauf

Ständige Ausstellungen

Geöffnet: Montag–Freitag 9–18 Uhr, Samstag 9–14 Uhr

Kunsthandlung Franz Resch

*Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts*

Gauting bei München

GALERIE THEO HILL

KÖLN SCHILDERGASSE 107

**Bargheer — Barlach — Beckmann — Berke — Chagall — Corinth — Gilles — Heckel — Kaus — Kirchner — Pechstein — Picasso — Purrmann.**

**individuelle einrichtungen**

kombiniert aus kostbaren und preiswerten stücken

**form im raum** maximilianstr. 25 u. theatinerstr. 17

Mit dem Volkswagen kann man sich sehen lassen
ein schmuckes Automobil für moderne Menschen.

Der Herr, der zu einem Geschäftsabschluß eilt
oder jemanden abholt
(vielleicht eine charmante Bekanntschaft) -
die Dame, die ins Büro oder zum Einkaufen,
zum Tee bei der Freundin oder mit ihm in die Oper will -
die Familie, mal fährt er, mal sie,
mal die erwachsene Tochter - sie alle kommen gut an,
im und mit dem Volkswagen.

VOLKSWAGENWERK AG WOLFSBURG

**ADRIAN BRUGGER**
1862 – 1962

Fachgeschäft für Mal- und Zeichenbedarf
Alles für den Siebdruck
Büro- und Schreibwaren
Eigene Buchbinderei
Versandabteilung

**MÜNCHEN**
**jetzt wieder Theatinerstr. 40**
**Fernruf 29 69 81 (22 54 81)**
Filiale Gabelsbergerstraße 36

*Das Haus der Kunst — mein Ideal,*
*an jedem Ende ein Lokal;*
*von Osten tritt man ins „P 1"*
*von West*
*ins Land des Ungar-Weins.*
*Hie Tanz*
*in Schwabings frohen Kreisen,*
*im „Piroschka" Zigeunerweisen.*

Telefon „P 1" über 29 69 69
geöffnet ab 10 Uhr morgens
bis 3 Uhr früh
„Piroschka" 29 54 25 ab 18 Uhr
bis 2 Uhr früh

**Galerie am Stadelhofen, Zürich**
Mühlebachstraße 20, Telefon 47 06 15

Gemälde von Amiet, Barraud, Gimmi, Gubler, Giacometti, Hosch und Varlin.
Plastiken und Zeichnungen von Karl Geiser
ständige Wechselausstellungen junger Schweizer Maler
Gemälde, Handzeichnungen, Pastelle und Aquarelle von Lovis Corinth u. Max Liebermann
Ankauf Verkauf

**Hanseatische Assekuranz-Vermittlungs AG - Hamburg**
**Zweigniederlassung München**

München 2, Weinstraße 6, Telefon 22 49 60 und 22 47 47 – Telegr.-Adresse: AVAG, Fernschreiber 052 3058
Vermittlung von Versicherungen aller Art, insbesondere Transport- und Ausstellungsversicherungen von Kunstgegenständen
Weitere Geschäftsstellen in Berlin, Köln, Frankfurt a. M., Mannheim, Stuttgart sowie Korrespondenzstellen in London, Rotterdam, Amsterdam, Paris, New York und Buenos Aires

STOFFE
TAPETEN
TEPPICHE
IM
SPEZIALHAUS
FÜR INNENDEKORATION
LANDWEHRSTRASSE 57-59

SALEWA
Stoffe
Tapeten
Teppiche

**BOTANISCHER GARTEN**
MÜNCHEN-NYMPHENBURG

*zählt zu den schönsten und bedeutendsten der Welt. Seine riesigen Gewächshäuser zeigen die Flora aller Zonen. Herrliche Freilandanlagen, Schmuckhof, Rhododendronhain, Heide und Alpinium.*

TERRASSEN-CAFÉ-RESTAURANT
*inmitten der herrlichen Blumenpracht.*

Täglich geöffnet: Freiland 9 bis 19 Uhr, Gewächshäuser 9 bis 12 Uhr und 13 bis 18.30 Uhr, Winter 9 bis 12 Uhr und 13 bis 17 Uhr. ● Eintritt mit Gewächshäuser: -.50 DM; Kinder die Hälfte. Durchgang zum Nymphenburger Schloßpark nur in den Sommermonaten – Straßenbahn Linie 3 und 30, sonntags auch 21.

# Elektrische Energie!

**Aufgabe des Bayernwerks** ist es, dafür Sorge zu tragen, daß zu jeder Minute überall im Lande der elektrische Strom geliefert werden kann, der über die eigene Energieerzeugung der gemeindlichen und regionalen Elektrizitätswerke in Haushalt und Landwirtschaft, von Handel, Handwerk und Industrie gebraucht wird. **Das Bayernwerk sichert** durch Stromerzeugung in eigenen Wasser- und Dampfkraftwerken sowie durch enge Verbundwirtschaftliche Zusammenarbeit mit anderen Werken diesseits und jenseits der Landesgrenzen **den Ausgleich zwischen Angebot und Nachfrage von elektrischer Energie in Bayern** sowie die **bestmögliche Ausnützung der Kraftquellen** des Landes. Es beliefert, von Bundesbahn und Großchemie abgesehen, nicht direkt die Verbraucher, sondern nur Überlandwerke und städtische Werke.

**BAYERNWERK AG**

BAYERISCHE LANDESELEKTRIZITÄTSVERSORGUNG MÜNCHEN

ATEGE

**Allgemeine Transportgesellschaft vormals Gondrand & Mongili m. b. H., Filiale München 2, Adamstraße 4**

| | |
|---|---|
| Lager I | Landsbergerstr. 212 |
| Bahnlager II | Anschlußgleis München-Hbf., Gleis Moillingerstraße, |
| Bahnlager III | Anschlußgleis München-Hbf., Gleis 21 |
| Briefadresse: | ATEGE München 2, Adamstraße 4 |
| Telegramm-Adresse: | ATEGE München |
| Telefon: | 55 71 21 - 25 |
| Fernschreiber | 05/23971 |

**Ausstellungs- und Messespedition · Kunst- und Möbeltransporte Verpackungen, Lagerung, Versicherung**

**Sammelverkehr nach allen Richtungen des In- und Auslandes** und Überseeverfrachtungen per Liftvans. – Inland-, Ausland-, Übersee-, Export-, Importverkehre, Kraftverkehr Haus bis Haus. Luftfrachtdienst, Iata-Agentur, Agentur British Railway.

# Seit über 150 Jahren im Dienste des Qualitätsdrucks

*Damals, wie auch heute bemühen sich, dieser Tradition verpflichtet, erfahrene Fachkräfte um Spitzenleistungen in der Herstellung von Werken, Zeitschriften, Illustrationen in ein- und mehrfarbiger Ausführung. 15 bei uns gedruckte Werke wurden in den letzten Jahren als schönste Bücher ausgezeichnet.*
*Auch dieser Katalog wurde in unserem Hause gesetzt und gedruckt.*

*Universitäts-Buchdruckerei Dr. C. Wolf & Sohn*
*München 2, Jungfernturmstraße 2*

Florenz. 1940

40 JAHRE

*Werke von Hans Purrmann*

vermittelt seit 1922 in Museums- und Privat-Besitz

*Alex Vömel*

Düsseldorf, Königsallee 42, I. Stock